

МУЗИКА НАСІМ

1928



БЮРО ХАРКІВСЬКОЇ КОМПОЗИ-
ТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНІ ВУТОРН'Ю

7

ВИДАВНИЦТВО „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“

Передова — До оздоровлення масової муз. естради	1
Зміст праці керівника хоргуртка (продовження) І. Ницай	2
Шляхи симфонічної музики до мас. Проф. Я. Розенштейн	3
Що таке Укрфіл і які його завдання	5
Маршрути музичних екскурсій	6
Наша відповідь	7
Потрібна не музика „легкого жанру“, а „масова музика“. Невсмерть	8
Необхідні відомості з постановки голосу для керівників хорового співу та декламації (кінець). Л. Некрагова	10
Вказівки й поради скрипачам-самоукам І. Букінич	12
Конспект (схема) лекцій з історії укр. музики (кінець). П. Козицький	14
Що читати для муз. самоосвіти	15
Короткі нариси з теорії ладового ритму (Нарис 6-й). Л. Кулаковський	18
Про видатних італійських майстрів-скрипалів. А. Нездатний	20
Музично-історичні нотатки	22
Анатоль Вахнянин. Проф. К. О. Студинський	23
Перегляд клубних муз. та хор. гуртків м. Києва. А. Бабій	24
Як організовано музичне життя в Берліні. Г. Веглер	26
Б. Л-вицький. Т. Шевченко	27
А хіба з однин отак? А. Миколюк	27
Подорож українського вокального квартету ім. Лисенка по Донбасу. П. Прокопенко	29
Харківська Композиторська майстерня ВУТОРМ'у. Ф. Богданів	29
Провосямо музику в маси Ф. П.	30
З музичного життя Кременчужчини І. К.	30
Бібліографія й нотографія	31
Музичні розваги	32
Наше листування	33
Нотні додатки: 1. „Гасла ВКП(б)“, муз. Лисовського.	
2. „Український танок“, муз. Барвинського, розкладка на духову оркестру П. Леонтива	

УВАГА! Центральне правління ВУТОРМ'у видрукувало листівки з портретами композиторів: В. Вериківського, П. Козицького, В. Костенка та Л. Ревуцького. Ціна листівки від 5—10 к. Замовлення надсилає на адресу: Харків, пл. Р. Люксембург, Центр. Сельбудбанк Ц. П. ВУТОРМ'у.

Друкуються й незабаром вийдуть листівки з портретами композиторів: В. Верховинця, Л. Лисовського, М. Грінченка (історик музики) та Н. Городовенка (засл. арт., директор і диригент капели „Думка“).

50% ЗНИЖКИ ДАЄТЬСЯ ПЕРЕДПЛАТНИКАМ ЖУРНАЛУ

„МУЗИКА—МАСАМ“ ПРИ КУПІВЛІНИМИ

КОМПЛЕКТІВ ЖУРНАЛУ „МУЗИКА“ (орган Всеукр. Муз. Т-ва ім. Леонтовича) за 1923-24-25 і 27 роки.

В журналі „Музика“ за 1924 р. крім іншого матеріалу вміщено такі цінні статті:

№ 1—3: Ю. Михайлів — „Пам'яті Леніна“. Н. Гольденберг — „Дитяче музичування, як основа дитячої музосвіти“. С. Янан'їн — „До вивчення музичного боку дітей та дитячої музичної здібності“. В. Манжос — „Марксизм і музика“. Ф. Ернст — „Кріпацькі капели на Україні“. Д. Щербаківський — „Набор півчів в 1790 р. в Малоросії для придворної капели“.

№ 4—6: Проф. Г. Коган — „Марксизм і мистецтво“. Н. Вольтер — „Ладовий ритм“. М. Вериківський — „Про музично-творче виховання“. Н. Вольтер — „Слухання музики“. М. Гадзінський — „Бодлер укр. музичні“ (про Д. Січинського). Б. Міяковський — „Листи В. Лисенка до І. Шraga“.

№ 7—9: Б. Нейман — „Перші підсумки марксистського вивчення музики“. Д. Щербаківський — „Оркестри, хори і капели на Україні за панщини“. П. К. — „Кого ми називаємо музично-освіченою людиною“. „12 заповітів хористів“. „10 заповітів диригентів“. М. В. „Про переписування поголосників“. „Мінімум музично-теоретичної підготовки хористів“.

№ 10—12: Л. Кулаковський — „Деякі твердження зі вчення Б. Яворського“ (Ладовий ритм). Д. Щербаківський — „Оркестри, хори і капели на Україні за панщини“. К. Г. — „Як закласти музгурток“. „Завдання музгуртка“. П. К. — „Як складати програми концертів“ (загальні принципи й теми концертів). „Чи треба диригентів виконувати всі вказівки композитора“.

Ціна комплекту 1 крб. 50 коп. замість 3 крб. Ціна за номер — 40 коп.

Адреса для замовлення: Харків, Центр. Сельбуд, ЦП ВУТОРМ'у.

Зміст комплекту за 1923 рік див. „Музика—Масам“ № 6.



ЛИПЕНЬ

Орган Відділу Мистецтв УПО НКО, Культвідділу ВУРС'у, ЦК ЛКСМУ та Всеукраїнського Товариства Революційних Музик (ВУТОРМ)

ОЗДОРОВЛЮЙМО МАСОВУ МУЗ. ЕСТРАДУ

Про потребу оздоровлення масової музичної естради нині всі говорять, усі прийшли до одностайної думки, що треба вимести з неї всяку погань, переробити це культурне поле й засіяти здоровим насінням. Але—в який спосіб це зробити?

Має допомогти в цій справі пильний догляд політосвіт, свідоміше ставлення зав. клубів та сельбудів, наших керівних органів то-що. Але, крім того ще сильнішою мірою боротьби з естрадним бур'яном буде просування в маси художньої музики в художньому виконанні. Отже, необхідне підвищення якості самодіяльної музичної роботи і використання добрих музичних сил. Артист із прекрасним голом, добрий скрипач, піяніст, гарний хор, оркестра, немов потужні трактори потягнуть за собою масового слухача, будуть прикладом для самодіяльних гуртків. Даймо гарного виконавця й художній твір—ось гасло, що маємо поставити перед собою.

Заходів до підвищення якості роботи клубів та сельбудів вживається, але як знайти того гарного музику для бідного клубу чи то провінційного районного міста (не кажучи про село)? Хто поїде туди, де не зможуть добре заплатити або куди важко дістатися? В цій справі мусить бути переведена своєрідна колективізація музичних сил. Треба створювати своєрідні концертні колгоспи, які б

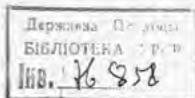
мали музичні сили і керували їхньою роботою. Таке завдання й поставила собі „Українська Філармонія“, що має в-осени розпочати роботу!). Її основне завдання—зібрати артистів і союзних, і закордонних, притягти до роботи наші капели, квартети, оркестри й налагодити їхню роботу так, щоб концертами охопити не тільки центральні міста, а й глибоку периферію. „Укр. Філармонія“ мусить стати неначе величезним склепом концертних сил: треба налагодити концерти—шліфувати замовлення „Укрфілові“.

Отже справа, що її розпочинає „Укрфіл“, надзвичайно своєчасна й потрібна, бо має допомогти вимести естрадне сміття і спричинитись до музичного розвитку слухача. Але це нова справа й дуже складна, для її переведення потрібна величезна підтримка мас.

Потрібні: 1) грошова підтримка в спосіб придбання паїв, бо пайовий капітал дасть змогу поширювати й розгортати концертну роботу, і 2) широка громадська підтримка з боку профспілок, політосвіти, преси й суспільства.

Отже треба, щоб суспільство усвідомило велике культурне значіння „Укрфілу“, як соціалістичної методи організації музичного обслуговування мас, і всіляко допомагало „Укрфілові“ переводити роботу на місцях через агітацію за „Укрфіл“ серед суспільства й організовану участь в його роботі.

!) Що таке „Філармонія“—дів, далі.





ВКАЗІВКИ, ПОРАДИ Й ДОВІДКИ

(Організація музичної роботи)

ЗМІСТ ПРАЦІ КЕРОВНИКА ХОРГУРТКА

Г. Художня обробка пісень

(Продовження)

Розподіл звучності (різної сили звуку) в межах цілого твору (а не лише окремих фраз) є також однією з вимог виразного виконання. Виконавши пісню однією силою звуку від початку до кінця, ми тим самим обезбарвимо її, зробимо її нудною, а інколи навіть і набридливою. Як на зразок такого набридливого звучання можна вказати на гру катеринки (шарманка) або гармошки, з їх завжди рівною звучністю. Керівник мусить завжди пам'ятати, що головне речення у творі треба виконувати більшою силою звука, ніж додаткове, а тому (основну мелодію), в якому б голосі вона не була, треба завжди виділяти.

У розпорядженні керівника хоргуртка може бути 8 ступенів звучності (від *ppp* до *fff*).

При художньому оформленні пісні керівник мусить визначити найменшу силу звучності та місце найсильнішого звучання, а тоді вже розподілити інші відтінки сили звуку, беручи до уваги вимоги форми та змісту пісні—з одного боку й можливості хору—з другого. Наприклад, у пісні „Попід терном стежечка“ (гармонізація М. Леонтовича) можна 1-й та 2-й куплети співати піано, 3-й та 4-й куплети—меццо-піано, 5-й—меццо-форте і 6-й форте. Такий розподіл звучності при виконанні змалює в уяві слухача дівчину, що йде з двору по воду й наспівує собі пісеньку; далі згадка-думка про коханого „хлопійка—душу“, що любить її, наповняє її душу радістю, яка виливається в останньому сильному вигукі „Гей“. Разом із тим цей розподіл звучності утворює картину наближення дівчини до слухача.

Велике значіння для виразності передачі пісні має відповідне до характеру

пісні звукове оформлення. Є пісні веселі, є сумні, є маршові,—отже, співати їх одним тембром звуку ніяк не можна. На практиці часто доводиться чути, що навіть добрі капели співають весь свій репертуар одним тембром. А от у добрих камерних співаків для кожної пісні є окремий характерний для неї характер звуку. В хорovому співі теж, коли не в кожній пісні, то принаймні в певних групах їх. Звук голосів мусить мати окремий тембр (ясний, радісний, похмурний, сумний, суворий і інш.), окреме оформлення.

Якими ж засобами можна так чи інакше оформлювати звук?

Насамперед тут треба вказати на велике значіння виразу обличчя. І справді, спробуйте проспівати одну й ту саму пісню з сумним і з радісним виразом обличчя, і для вас стане цілком помітна різниця в характері звуку. Різновидності цих двох основних тембрів походять від відповідної міміки, що міняє положення рота, губів то-що¹). Значить веселих пісень треба співати з веселим виразом обличчя, а сумних—з сумним. Крім того, тембр залежить і від способу подачі звуку: від глибшого чи ближчого його звучання, більшої чи меншої округленості й інше²).

Вивчаючи пісню, диригент мусить постійно стежити за тим, щоб співаки не звикли до якогось одного виразу обличчя. Не треба забувати і психологічного впливу виразу обличчя хору на аудиторію.

У виконанні і сприйнятті твору аудиторії значну роль відіграє також дикція, тобто вимова

¹) Див. статтю А. Бабія „Нові перспективи мистецтва хорового виконання“ в №1.

²) Це питання буде висвітлено в статтях т. Некрасової про постановку голосу.

слів підчас співу. Часто доводиться чути спів майже на одні голосні звуки а, о, у, е, і, и, а приголосних звуків б, в, д, з, м то-що майже не чути. На цю важливу хибу виконання керівникові треба звернути як-найбільшу увагу. Слово своїм змістом збуджує в слухача відповідні почуття й допомагає активному сприйняттю музичного оформлення словесного тексту та урозуміння цього оформлення.

Щоб виробити чітку дикцію, диригентові треба стежити за старанною вимовою слів, а особливо приголосних звуків, що дається виразними й активними рухами

губів, язика й іншими частинами рота. Завершенням виразного виконання будуть такі відтінки виконання, як легато, стакато, sforzando й інш. Ці відтінки, в повній схемі виразного виконання, є вже кінцевим завершенням обробки пісні, дрібнішими деталями. Тут знов мусимо сказати, що живити ці відтінки без потреби не можна ні в якому випадку, бо загромадження виконання дрібницями може шкодити виявленню змісту твору й художності виконання його.

І. Ницай

(Далі буде)

ШЛЯХИ СИМФОНІЧНОЇ МУЗИКИ ДО МАС

В галузі широкої пропаганди симфонічної музики ми, на жаль, досі дуже далекі від робітничо-селянських мас. Найкращі зразки класичної й сучасної музики, досягнення композиторів для пролетаріату лишаються чужими й незрозумілими. Шляхи, якими можна було б наблизити маси до серйозної музики, ще не досліджено, немає певних метод у цій роботі, немає навичок, а, проте, потяг слухача-масовика що-дня більшає й виразнішає.

До цього часу масовому слухачеві все малозрозуміле здавалося непотрібною буржуазною примхою і, треба сказати по ширості, ми, фахівці, зразу приголошували його творами Скрябіна, Брамса й інш. (як це було, наприклад, і цього сезону в Харкові в ранковому концерті-репетиції під керуванням віденського диригента Стідрі). Сміливо можна сказати, що після таких невдалих спроб робітник може й кілька років не захоче слухати симфонічної музики.

Отже, наше завдання—упертим дослідженням та вивченням масового слухача знайти ті шляхи, що ними зможемо привести робітника й селянина до розуміння творів Баха, Бетховена, Брамса й інш.

Чи можна дійти здійснення цього завдання, проводячи в маси так звану „легку музику“? Чи може вона прищепити здоровий смак, чи, навпаки, вона розкладає слухача? Чи потрібні взагалі якісь поступки неплідготуваній аудиторії?

Ось ті питання, що постають перед нами.

Очевидно, що ухил у бік „легкої музики“ лише збільшить безодню і відсуне маси ще на кілька років від симфонічної музики. Цю, так звану „легку“, „салонну“ музику, що її представниками є такі композитори, як Тітль, Фор, Стек, Легар і інш., не говорячи про авторів усяких попури з оперет, „малоросійських попури“ то-що, слід рішуче й назавжди виключити з програм, концертів симфонічної музики. Однак треба залишити музику в танкових та маршових ритмах, музику на революційні і народні теми й ін. (напр. „Яблучко“ Глієра, „Похід Сардаря“ Іполітова-Іванова, „Балалайка“ Кочетова, „Дубинушка“ Р.-Корсакова, „Ей, ухнем“ Глазунова то-що). Поступок аудиторії робити не треба, вона бо їх не потребує, коли запроваджувана система просунення музики в маси є правильна.

Наша відрправна точка така: музика мусить бути близька пролетаріатові, тоб-то вона мусить бути сучасна, співзвучна, знайома. Робітник реально хоче в звуках знайти свій настрій. Він за десять років так розвинувся, що потреба в музиці росте в нього кожного дня. Безліч записок на переведених під моїм керуванням симфонічних концертах, розмови з слухачами й ін. доводять, що робітник хоче відчувати настрій Жовтня у звуках і справді, коли він чує

„Робесп'єра“ Літольфа, то чому ж не можна йому слухати симфонію „1905 рік“ або „Жовтень“? Коли робітник може слухати дзюрчання струмочка та спів соловейка у 6-й симфонії Бетховена, то чому йому не можна чути симфонічну поему „Дніпрелістан“?

З практичної роботи оркестри по клубах видно і те, що наша допитлива пролетарська аудиторія жадає обізнатися з музикою різних народів і з особливостями їхньої музичної творчості, зокрема народів Радянського Союзу.

Отже, і диригентам, і композиторам треба все це зважити й задовольнити вимоги радянської аудиторії. Треба виконувати й писати насамперед „програмову музику“, бо тільки через неї ми зможемо знайти шлях до розуміння кращих зразків світової музичної творчості. Треба в художній обробці використати народні й робітничі пісні. Тільки через знайомі пісні ми навчимо робітника цінувати світову літературу.

Звертаємо увагу ще й ось на що, — довгі лекції та доповіді на концертах розривають живий зв'язок слухача з твором, а тому не лектор, а диригент

оркестри повинен бути головним музичним агітатором. А потрібна в таких випадках вступна промова повинна лише живим словом замінити слухачеві друковану програмку і йти в супроводі ілюстрацій оркестри окремих уривків з твору, тем, цікавих оркестрових моментів то-що.

Таким чином, приблизна схема концерту мусить бути така:

1-й відділ — класичні зразки програмової музики (казка, твори на історичні теми, програмові симфонічні поеми та симфонічні картини, картини природи й інш.).

2-й відділ — музика в контрастивних танкових та маршових ритмах, твори пісенного народного складу і обов'язково виступ якого-небудь соліста.

Пильна увага й гарячий обмін думками, які довелось спостерігати на наших концертах, свідчать за те, що наша робітничая аудиторія стихійно росте й симфонічна музика подана їй в указаний спосіб доходить до слухача, просякає в робітничий побут і стає культурною потребою.

Проф. Я. Розенштейн

ДЕРЖАВНИЙ СМІЧКОВИЙ КВАРТЕТ ІМ. ВІЛЬЙОМА

Квартет заснувався в грудні 1921 р. і з того часу виконує працю великої гродасько-культурної ваги, виступаючи не

лише по великих містах, а й виїжджаючи на заводи й фабрики. Пропаганда кращих зразків музики серед робітництва

задоволення культурних потреб пролетаріату — велика заслуга квартету. Квартет грає на старовинних інструментах славетного майстра Вільйома, ім'я якого й носить.

Квартет заклало колишнє т-во „Молода філармонія“ в складі: В. Гольдфельда, А. Старосельського, А. Свирського і Є. Приєнучького. Але через смерть останнього й хворість Гольдфельда склад квартету нині змінився.

За сім років свого існування квартет дав понад 600 концертів, в яких виконано понад 1000 творів 70-ти авторів українських, російських та європейських. З українських композиторів квартет виконував твори: Акименка, Борнсова, Богатирьова, Козицького, Коляди, Костенка, Лісовського, Ляховинського, Тіда та Яновського.



Сімкин, Старосельський, Кутяні і Свирський

ЩО ТАКЕ „УКРФІЛ“

І ЯКІ ЙОГО ЗАВДАННЯ

Слово „Філармонія“ є поєднання двох старовинних грецьких слів—„Філосо“—аматор та „гармонія“ — милозвуччя, тоб-то філармонія значить — „друг милозвуччя“, ширше—„об'єднання друзів музики“.

Наприкінці XVIII століття слово „Філармонія“ вживається вже, як назва музичних об'єднань, що утворилися по європейських великих містах для організації концертів.

Лондонське Філармонічне Т-во, засноване 1813 р. притягало до себе найвидатніших диригентів-композиторів: Клементі, Шпора, Вебера, Мендельсона, Гілера, Гуно, Вагнера та інших.

Філармонічне т-во у Петербурзі, засноване 1802 р., ставило своїм завданням знайомити з класичною музикою і так само запрошувало на концерти видатних європейських музик: Берліоза, Вагнера, Бюлова та інші.

Московська філармонія мала, крім концертної роботи, свою консерваторію.

Мета інших філармонічних т-в, а вони були і є майже по всій Європі,—така сама.

В „Укрфілі“ ми вперше зустрічаємо організацію, яка прагне охопити всі галузі музики й музичного життя.

Завдання культурної революції висувають в галузі музики цілу низку питань: про підвищення музичного рівня широких мас, про методи наближення музики до мас, про нову музичну ідеологію, про народню музичну творчість, про боротьбу з вульгарною музикою, про розвиток музичного смаку й т. ін.

Укрфіл приступає до своєї роботи в такий момент, коли ці питання культурної революції стали черговими, коли настала пора привести справу музичної культури до організаційного планового порядку. Тим-то діяльність Укрфілу повинна мати цілком певний характер, який відповідав би завданням соціалістичного будівництва.

Всі негативні характерні ознаки бувають філармонічних товариств, як-от захоплення однією галуззю музичної культури, ухил у добродійність, подання доброї музики лише окремому „добірному“ колові слухачів, спекулятивний підхід і т. ін. в Укрфілі не можуть мати місця.

Робота Укрфілу—це підвищення музичного рівня робітничих та селянських мас, ознайомлення їх з найкращими зразками музики всіх часів та народів, притягнення до творчої діяльності нових кадрів робітників та селян, це ґрунт для зросту та розвитку молодого революційної української музики.

Крім концертної роботи „Укрфіл“ весть і торговельну (музичні інструменти й приладдя, ноти) діяльність та організовуватиме музичне виробництво й постачання муз. інструментами та нотами клубів, сельбудів й інших.

Для налагодження зв'язку з муз. організаціями та установами, що ними керують або відають, „Укрфіл“ одбирає від них заявки на організацію концертів на периферії і зв'язується з артистами, капелами, оркестрами й ін., силами яких і провадитиме концертну роботу. На сьогодні „Укрфіл“ має вже сотні таких заявок, що свідчить про широкі можливості для його роботи. Пат¹⁾ „Укрфілу“ купують не тільки великі культосвітні установи, як Наркомосвіти, ВУФКУ, Радіо-передача то-що, а й Окривконкоми, музично-громадські організації (ВУТОРМ, „Думка“ й ін.) і навіть окремі громадяни.

Отже, діяльність „Укрфілу“ мусить внести організованість і плановість у наше музичне життя, зліквідувавши його неналагодженість і розпорошеність²⁾.

¹⁾ Пай коштує 50 крб.

²⁾ Адреса Правління „Укрфілу“: Харків, вул. Артема, 29, Наркомосвіти, кімн. 9.

МАРШРУТИ МУЗИЧНИХ ЕКСКУРСІЙ

III. Москва

1. Государственный Институт Музыкальной Науки, скорочено „ГИМН“ (Мясницкая ул.). Ознайомлення з роботою дослідчих лабораторій.

2. Музыкальная Секция Государственной Академии Художественных Наук (ул. Крапоткина, 32). Багата бібліотека.

3. Научно-теоретическая библиотека им. Танеева (ул. Герцена, 13). Старовинні рукописи й велика збірка музичної літератури.

4. Московская Государственная Консерватория (ул. Герцена, 13). Ознайомлення з постановкою муз.-професійної освіти. Там же міститься:

5. Рабочая Консерватория.

6. Исторический музей им. Ленина (бывш. Румянцевский). Музичні твори 16-го століття й ін. старовинні рукописи та речі.

7. Дом-Музей Скрябина (Николо-Песковский пер.). Помешкання й речі померлого композитора.

8. Нотопечатная Государственного Изд-ва РСФСР (Неглинный, 14).

9. Краснопресненский Рабочий Музтехникум. Ознайомлення з підготовкою муз. політосвітробітників.

10. Культотдел МГСПС. Ознайомлення з консультацією в справах організації масової муз. роботи та постановкою цієї роботи в Москві.

11. Государственный Академический Большой оперн. театр.

12. Экспериментальный оперный театр.

13. Оперная студия им. Станиславского.

14. Оперная студия им. Немировича-Данченко.

15. Музей им. П. Чайковского (ст. Клин). Будинок, де жив композитор.

ХАРКІВСЬКА ОКРУЖНА ПОКАЗОВА КАПЕЛА



Капела заснувалася в жовтні 1927 р. заходами Музичного Товариства ім. Леонтовича. На керівників було запрошено композитора В. М. Верговинця та молодого диригента І. П. Михайленка. Склад капели—45 чоловік, найкращих співаків м. Харкова. За короткий час свого існування капела набула звичних художніх досягнень. Репертуар „кладається з понад сотні народних, револ. та художніх українських пісень та пісень націменшостей України: російських, єврейських, вірменських, латвійських, білоруських та польських. За цей час капела дала 60 концертів і між ними: Лисенківський, Фронтівський, пісні народів СРСР, пісні Червоної армії, Першотравневий, міжнар. жіночий день і інші. Ці концерти відбувалися так в місті Харкові, як і по селах Харківської окр. 3 14/VII на запрошення спілки гірників капела виїхала в місцеву подоріж Донбасом, де повинна дати 26 концертів (кер. І. Михайленко).

ТРИБУНА МУЗКОРА

НАША ВІДПОВІДЬ

(На статтю „Мій заклик до композиторів“ („Муз.-Мас.“ № 6)

Дуже приємно, що т. Незломний порушив цілу низку актуальних питань у справі композиторства і взагалі музичної справи на Україні, але, на наш погляд, автор „заклику“ де в чому не так то й правий.

По-перше, цілком зрозуміло й природно, що де в кого виникає „грішна думка“ складати самому пісень, це нікому й ніколи не заборонялося. Але справа інша, коли автор починає ширити ці пісні, не знаючи, чи вони будуть корисні, цеб-то, чи відіграють роль виховного чинника, чи навпаки прищеплюватимуть погані музичні звички й смаки у слухачів та виконавців. Треба завжди усвідомлювати цінність створених пісень, а це встановити можуть тільки люди з музичною освітою та досвідом у музичному керівництві, бо автори-самоуки здебільшого помиляються в оцінці своєї власної творчості.

Треба одверто сказати, що пісні, яких складено в наслідок (за словами т. Незломного) „грішної думки“, часто-густо являють собою ту „халтурну“ музичну літературу, з якою ось уже сім років веде боротьбу наше т-во.

Вибачте за одвертість, а таки дійсно „сресь“, коли за таке діло, як складання пісень, що є організуючим чинником, чинником виховним, береться людина зовсім музично неосвічена.

Смішно, товариші! А чому тоді нам не взятися за будівлення залізничних мостів або що? Проте, щоб це зробити, треба років з п'ять повчитися. Звідки ж являється думка, що складати пісні може всяк, хто хоче. Це не так. Складання пісень потребує такої ж учби, такого ж опанування техніки, як і будівлення мостів. Наводимо слова Наркома освіти т. Скрипника на II-му Всеукраїн. з'їзді Муз. Т-ва ім. Леонтовича (тепер ВУТОРМ):

„Років 25—30 тому українська культура була бідніша, кожний культурний робітник займався музикою й літературою. Тепер проходить спеціалізація й організація. Коли ти хороший робітник у галузі культури, добре працюєш у кооперативі, то *необов'язково* (курсив наш) тобі займатися музикою, допомагати музичному робітникові, а ці робітники повинні спеціально зосередити свою роботу в галузі музичної культури“, а трохи вище він каже, що „коли ми дилетанти, значить нам треба вчитися, аматори значить треба з любов'ю ставитись до учби“¹⁾. Подивимось, чи всі такої думки? Переді мною лист т. Н., який пише ось що: „Коли є душа, можна не кінчати школи і бути композитором“, і далі ще: „Сила волі, адське терпіння, велике бажання, оце є двигуни всіх наук; я оці здібності маю і в частині композиторства досягну чого хочу, не кінчаючи вищої школи“. Ось як каже цей „композитор“ і з „грішної думки“ пише.. „дуєт для одного голосу“(?!)—банальну мелодію з не менш банальним ритмом та текстом (власним). Це—неприкрите просвітянство, некультурна самовпевненість, з якою ми, композитори, будемо вперто боротись і словом і ділом. У нас, товариші, не анархія, і вся робота в галузі музики, як виховного та організуючого чинника, провадиться державними та громадськими установами планово, за певними принципами й оцінками, що їх вироблено досвідом та освітою. Тому все те, що йде на споживання мас, повинно відповідати певним вимогам з боку керівних цієї роботою установ. Тільки тоді можна буде мати добрі наслідки, коли за таку роботу візьмуться не дилетанти—просвітяни, а фахівці—громадяни.

¹⁾ Див. „Муз.—Мас.“ № 3-4, стор. 6.

Талантам безумовно допомагати треба, й у нас у Радянському Союзі ця справа не так уже безнадійна, як це мабуть думає т. Незломний. Але це діло в більшій мірі стосується до Наркомосу. Що ж до консультаційної роботи, то вона дуже потрібна й важлива. Харківська Композиторська Майстерня ВУТОРМ'у провадила таку роботу й дала за останній рік свої зауваження з приводу творів, 12-ти авторів, що працюють на периферії. Цього року роботу цю буде поширено й майстерня завжди з готовністю дасть свою думку про всякий твір або висловить свій погляд на те чи інше явище. Товариші, які, бажають мати оцінку своїх творів Харк. Майстерні, куди входять майже всі харківські композитори, повинні надіслати їх до ВУТОРМ'у (Центр. Сельбуд. кімн. 15) з поміткою, для якої мети ці твори надсилається.

Запис народних пісень потребує чи не більшої кваліфікації, як і створення їх, а тому за це діло теж мабуть повинні братись фахівці. Та проте записувати можна, але тільки треба дізнатися

у фахівця, як це робити і потім записані пісні все ж надіслати до нього ж на висновок. Тільки тоді вони будуть корисні. Цінність же пісень, записаних не фахівцем і не перевірених—дуже сумнівна.

А що найприємніше читати в „за-кликові“ так це те, що т. Незломний із товаришами почали вивчати музичну науку. Це гаразд, бо нам потрібний не тільки фахівець-композитор, а ще й культурний слухач і тому від імени композиторів вітаємо т. Незломного та його товаришів з таким починком.

Тільки в живому контакті з масами й окремими т.т. з місць ми повинні шукати шляхів нового жовтневого мистецтва й провадити в життя гасла, що їх висунув Жовтень.

Р. С. На жаль лист т. Незломного потрапив у час перерви в роботі Харк. Композит. Майстерні і тому „Наша відповідь“ не може йти від імени цілої Майстерні.

Валентин Борисів
Федір Богданів
Микола Коляда
Олександр Дашевський

ПОТРІБНА НЕ „МУЗИКА ЛЕГКОГО ЖАНРУ“, А „МАСОВА МУЗИКА“

В травні м-ці ц. р. в Харківському будинковій літературі ім. Блакитного Центр. Правління ВУТОРМ'у влаштувало диспут про „музику легкого жанру“, питання про яку останнього року надто загострилося й викликало жваве обговорення його в пресі (див. статтю в „М. М.“ № 6). З доручення президії ВУТОРМ'у т. Я. Поліфоров зробив доповідь, в якій з'ясував економічну і соціальну основу музики легкого жанру та причини її поширення в наш час.

Музика є ідеологічна надбудова на економічній базі. Вона є знаряддя оформлення ідеології верхньої класи. За доби родового побуту музику становили обрядові, мисливські, бойові пісні; за доби середньовічного феодалізму (панування великих землевласників—дворян та манастирів) розвинулася церковна музика; розвиток капіталізму й індустрії спричинились до розвою світської музики й уклали її технічний бік.

Певна соціальна частина суспільства відповідно до свого культурного рівня й музичного розвитку завжди творить і споживає свою музику, обумовлену своїми соціальними потребами. Буржуазна верхня клас створила собі т. зв. „музику легкого жанру“, характерною ознакою якої є прикладний її характер: це марш, танок, куплеті (напівспів, напівговір супроводі музики), шансонетка (спів з пританцьовуванням) і інш., при чому часто брутального змісту або уявляючого настроя. Стабілізація економіки, урівноваження нашого життя, накоплення енергії, що вимагає упорядкування, останні роки створила в радянському суспільстві тягіння до розваги, зокрема—музичної. Цей попит викликав багату кількість, але надзвичайно бідну, а часто й шкідливу художню й ідеологічно продукцію естрадних „композиторів“ типу Хайта, Кручиніна й інш., з якою треба вести жорстоку боротьбу.

„Процес будівництва пролетарської держави владно висунув на порядок денний справу будування нової пролетарської культури, музичному мистецтву належить у цьому процесі значна ділянка, яко мистецтву не обмеженому рямцями мови і найрозумілішому для всього людства, а тому найбільш інтернаціональному що до меж свого впливу”.

„Отже, категорично одкидаючи назву й зміст „музики легкого жанру” ми обстоюємо нову масову музику, яку треба розуміти, як щабель наближення до складної музики вищих форм (камерна й симфонічна музика, опера), як потрібний етап розвитку роб.-сел. мас. Формами масової музики є: естрадна музика, радіо-музика, музика народних інструментів, масовий спів, агітаційна музика, всі форми прикладної музики, музика в трудшолі, військова й інш. Масова музика мусить бути на теми виробничі, побутові, антирелігійні, сатиричні, жартівливі й ліричні. Вона мусить бути проста, але мистецька, з чітким ритмом, мелодією виразною, невеликого діапазону”.

Висновки з цього можуть бути зформульовані так. Заходами до вилучення з споживання шкідливої старої „музики легкого жанру” й до створення нової масової музики мусять бути: 1) втягнення в справу створення масової музики кваліфікованих композиторів та письменників, шляхом оголошення премій та конкурсів на масову музику;

2) суворя цензура музики, що її виконується для масової аудиторії;

3) монопольне планове видання масової музики державними й кооперативними видавництвами.

4) популяризація серед роб.-сел. мас музичних творів високої якості, що примусило б маси одвернутися від нехудожньої „музики легкого жанру”.

Далі шляхом виконання й аналізу творів легкого жанру з'ясовано музичну й ідеологічну шкідливість цієї музики (ця аналіза цілком подібна до аналізу, що П дали композитори в дискусії,—див. в попередньому числі) з'ясовано причину ширення цієї музики.

Присутні на диспуті представники музично-громадських організацій, професійних та політосвітніх установ, клубів, шкіл й ін. розвинули й поширили твердження доповіді і цілком прийняли висунуті доповіддю пропозиції, щобто підтвердили потребу боротьби з „музикою легкого жанру” й створення натомість мистецької масової музики. Така думка радянського суспільства. Відповідні державні, профспілкові й громадські органи й організації мусять прикласти зусиль до її здійснення.

Невермор

„Музика—масам” висвітлюватиме кожне питання, яке зацікавить читача—повідомляй лише редакцію, яке питання цікавить тебе. Коли ти маєш знання з музичної справи—ділись ними з товаришами й пиши до журналу.



МАТЕРІАЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ

НЕОБХІДНІ ВІДОМОСТІ З ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ ДЛЯ КЕРОВНИКІВ ХОРОВОГО СПІВУ ТА ДЕКЛАМАЦІЇ

(Початок у № 6)

Як уже було сказано, швидкий вдих, що дає достатній запас повітря, і довгий видих — ось те, що треба розвинути для оволодіння технікою співочого дихання. Уміння керувати запасом повітря, послабляти або підсилювати його натиск, давати його ширшим або вужчим струмком — це є неодмінна умова доброго співу, а тому необхідно вперто працювати над виробленням навички видиху.

Яку ж силу видиху й як саме треба розвивати артистські слова й співцеві? Щоб уявити собі вповні це питання треба встановити, якої найбільшої тривалості бувають мовні й співочі фрази, які треба виконати на одному диханні. Дуже рідко це буває чотири такти в повільному темпі секундної стрілки, що становить 16 сек. Таким чином розвинути дихання треба настільки, щоб вміти зробити видих протягом 16 сек. Затримуючи видих, ми порушуємо природне дихання й тим самим, до певної міри, шкодимо організмові, а тому під час усяких вправ на збільшення видиху треба вести їх обережно й не зловживати надмірним його збільшенням (не більше як на 20 секунд). Набирати повітря треба через ніс, спокійно і обов'язково встановити ритм, як момент, що полегшує всяку працю.

Темпи вдиху й затримки дихання мають бути завжди однакові й ніколи не повинні перевищувати 8 секунд, бо це дуже втомлює. Особливо обережно слід виробляти міцність та еластичність м'язів дихання на павзі (затримці).

Виходячи з цих міркувань, можна керуватись нижчеподаною табличкою ритму дихальних вправ. Ці вправи треба проробляти щоденно, спочатку не більше 5 хвилин посліп, повторюючи їх 3—4 рази на день. Переходити до наступної групи можна лише, досягнувши повного спокою в момент видиху.

	1 група	2 гр.	3 гр.	4 гр.	5 гр.	6 гр.	7 гр.	
Вдих	2 сек.	3 с.	4 с.	5 с.	6 с.	7 с.	8 с.	
Затримка	2 с.	3 с.	4 с.	5 с.	6 с.	7 с.	8 с.	
Видих	4 с.	6 с.	8 с.	10 с.	12 с.	14 с.	16 с.	

Цю основну табличку можна відмінити залежно від особливостей кожного співака чи декламатора. Не треба лише поспішати з переходом від одної групи до другої і пам'ятати, що при всяких дихальних вправах дихання мусить бути спокійне. Головна мета цих вправ — виробити навичку системи дихальних м'язів бо тиснення їх на легені й самий різний ступінь їхнього тиснення дає різну згустість струменя повітря.

Співаючи, людина користується, звичайно, інших ритмів дихання, що залежать від музики. Співцеві ніколи не доводиться набирати дихання протягом 3-х чи більше секунд і так само його задержувати. Крім того подих і затримка його при співі можуть бути швидкі й енергійні в моменти коротких павз і спокійні (не більше 2-х сек.) перед початком співу або у великих музичних павзах. Видих так само може бути одривчастий на т. зв. „стакато“ й плавкий. Щоб досягти вміння давати всі ці відтінки дихання, треба розвинути вдихальні та видихальні мускули (міжреберні, діафрагму, прямий мускул й інш.).

Вдих та видих взагалі в природньому диханні є напівсвідомі й пасивні, але від співця та промовця вони вимагають, особливо на першій порі, постійної уваги, а тому від пружкості та еластичності цих мускулів залежить уміння керувати та зміняти напруження повітряного потоку, що дається лише шляхом довгих вправ. Оволодіння технікою дихання — це гарантія успіху в роботі над постановкою голосу.

Які ж прийоми навчання диханню й як підійти до нього в тому чи іншому випадкові?

Перед тим, як розпочати роботу над диханням треба встановити оскільки легко

учень усвідомлює характер та міру напруження в роботі своїх мускулів. Слід виявити тип його дихання, пояснити різницю трьох типів дихання, дати учневі самому під контролею виявити цю різницю на практиці. Спочатку слід добитися від нього дихання виключно верхнього (ключичного) й довести свою недоцільність його. Далі дати випробувати середньо-грудний тип дихання для того, щоб учень відчув передачу і в цьому випадкові деяке напруження в мускулах огруддя та шиї і, нарешті, перенести всю увагу на роботу дихальних мускулів при косто-абдомінальному типі дихання, з'ясувати роботу прямого мускулу (rectus), міжреберних і поперечних мускулів живота. Відтілки в типі дихання, з якими доводиться зустрічатись у людей, надзвичайно різноманітні. Рідко щастить зустріти необучену людину з правильним диханням, а коли такі й зустрічаються, то виключно серед мужчин. Іноді дихання супроводжується різким надиманням стінок живота від надмірного прогибу вниз діафрагми. Здебільшого жінки довго не можуть зрозуміти їм незвичного дихання і на прохання дати скорочення прямого мускулу й розсунути нижні кінці ребер в сторони, дають масу зайвих рухів, що гальмують правильну роботу дихання. В таких випадках треба примусити учня зробити повний видих до повного опадання ребер і відтоді, пропускаючи повітря через ніс (з гігієнічною метою), примусити розкинути ребра в сторони, опустити діафрагму з одночасним внутрішнім скороченням прямого мускулу. Можна порівняти таку роботу цих мускулів із роботою їх підчас плачу й сміху. Інакше кажучи, слід примусити учня усвідомити механізм мускульної системи, що керує диханням. Коли це усвідомлено, можна розпочати вправи. Ідучи за загально-педагогічним правилом „йти від звичайного до складного“, перші вправи не треба супроводжувати звуком, бо тоді увага учня розбігається й він не може ні встановити дихання, ні дати правильного звуку. Педагог на уроках мусить перевіряти та контролювати дихання, вста-

новляючи чи проходить ця робота м'яко, спокійно, чи з сильним напруженням мускулів та недоцільними шкідливими рухами. Залежність у становленні прямого мускулу та діафрагми в процесі дихання така: підчас вдиху діафрагма, вирівнюючись, своїм переднім краєм відсуває наперед прямиий мускул, і коли він не збереже внутрішнього скорочення, діафрагма втрачає свою пружність і зараз же повертається в своє попереднє становище видиху (форма склепіння). А тому треба розвивати вміння віддавати дихання, не послаблюючи внутрішнього скорочення прямого мускулу, щоб уміти затримати поворот діафрагми до свого первісного стану. Ось це вміння регулювати повільну віддачу повітря й становить техніку опори.

Перевірити правильність видиху можна так: покласти долоні рук на систему мускулів живота так, щоб великий палець лежав на нижніх ребрах, а решта на прямому мускулі і відчуванням рухів рукою контролювати правильність у роботі мускулів підчас вдиху та видиху. Для полегшення контролю й вироблення рівномірного видиху можна повільно дутися на вогонь свічки. Рівномірне відхилення вогню й буде свідчити оскільки рівномірно йде видихання. Рівномірна подача повітря відчувається і на губах, коли їх зложити так, як це робиться при посвисті. Коли учень оволодів диханням можна починати роботу над диханням із звуком, але з затуленим ротом. Тут про цей спосіб можна сказати, що потреба випускати повітря через ніс затримує видих і тим самим допомагає мускулам живота¹⁾. Не треба набирати дуже багато повітря, бо тоді мускули швидко втомлюються й втрачають свою еластичність. Усі вправи треба співати рівним звуком середньої сили й в повільному темпі, при чому додання одної ноти дає достатню різницю видиху.

Л. Некрасова

¹⁾ З переходом на спів наголосними звуками (а, о, и, е то-що) дихання витрачається значно швидше, а при введенні шелестівок, особливо ч, ц, ш, г, х, с, щ—ще швидніше.

Слідкуй за голосом, стережись застудити чи надірвати його. Зіпсувати голос легко—виправити важко.

ВКАЗІВКИ Й ПОРАДИ СКРИПЧАМ-САМОУКАМ

Чи можна самому вивчитися грати на скрипці

Мріють вчитися грати на скрипці чимало людей та рідко кому щастить здійснити цю мрію за дитячих літ (7—10 років), а перелустивши цей краший для навчання час, більшість, навіть і діставши можливість навчатися, вагаються, вважаючи це за нездійсненну справу.

Чи так це? Правда, щоб зробитися скрипачем-професіоналом треба починати навчання за дитячих літ, але не всі ж хочуть бути професіоналами. А що бажання грати хоч «для себе» перемагає, то беруться за самонавчання.

Вивчитися ж грі на скрипці самотужки, як ми це помітили в нашій довгорічній практиці, легше вже дорослим людям (примірно, з 18-ти й старше років), бо за цих літ людина має вже загальні навички та знання, які надають сили та певності для вивчення якої-будь складної справи.

Отже, цілком певно скажу: — Коли зберіглись музичні здібності, є: слух, любов до музики, сили й, звичайно, коли здорові руки, пальці та є енергія до оволодіння цим інструментом, навчитися дорослій людині можна.

Часто аматори-скрипачі питають: — А чи можна досягти доброї техніки гри без навчителя? На це я знов таки скажу, — можна, але зовсім без допомоги з боку навчителя, без будь-якої критики досвідчених педагогів, досягти майстерності в грі (навіть і при виключних музичних здібностях) важко. Треба, взагалі, час-од-часу звертатися за порадами та вказівками до досвідчених педагогів і показувати свою роботу та користуватися з їхніх порад.

Як тримати скрипку й смичок

Наслідкування малюнкам, які є по різних школах гри та спостереження над прийомами інших скрипачів не можуть навчити правильно тримати інструмент та смичок. Мало кому це дається зразу. Здебільшого лише в процесі роботи виявляються окремі деталі в прийомах тримання, бо тут усе залежить від дуже складних процесів у м'язах.

Ми пропонуємо тут додержуватися головних принципових вимог що до цього: простота, відсутність незвичного й зайвого напруження — ось ці головні вимоги. Скрипку кладуть на ліве плече, на виступ дужки (ключиці) біля шиї, легко притискаючи підборіддям скрипку до плеча. Шийку скрипки не слід сильно стискати китицею лівої руки. Китицю руки під скрипкою треба викруглювати так, щоб чотири пальці лівої руки майже торкалися великого пальця над струнами грифа.

Підчас вправ на першій порі з незвички відчувається сильна втома в лівій руці. Тоді радимо негайно зняти скрипку з плеча, положити під праву руку, а ліву руку опустити додолу й дати їй відпочити хвилин на 3—5, далі знов братися за вправи. Тримати смичок так само треба вільно, без напруження. Спосіб такий: взяти смичок правою рукою за колодочку, волосом догори, а тростиною вниз, покласти його на середній і підмізинний пальці по лінії від самого кінчика мизинця до межі між крайнім та середнім маслачком (суставом) вказового пальця, далі приложити до деревка смичка трохи зігнутий, проти середнього пальця, великий палець, ледве торкаючись виступу колодочки й волосу смичка. Але ні в якому разі не встромляти великого пальця в глибину вирізу колодочки, бо це позбавляє його напівзігнутого, пружинистого стану. Тоді повернути руку з смичком волосом униз. Китиця руки повинна наче б висіти зігнутою вниз, так як висить грона винограду.

З яких підручників і як найкраще користуватися

На наш погляд найкраща для вивчення гри на скрипці є школа Шевчика ор. 6 з семи зошитів, що обіймають п'ять позицій, встановлюють добру інтонацію та певні основи ведіння смичка (ціна зошиту від 75 коп. до 1 крб. 25 коп.) Корисна для початкуючих і школа Беріо, яка дуже систематично веде учня з самого початку до 2, 3, 4 й 5 позицій. Школа цієї побачила світ у 1856 році й досі з неї користуються майже всі вчителі для навчання своїх учнів початкам скри-

пкової гри. Ціна її 3 крб. Не що-давно вийшла друком добра школа українською мовою Брожа, яку ми теж рекомендуємо, як добрий підручник (див. відділ „Бібліографія й нотографія“).

Підчас вивчення 1-ої і 2-ої позицій за вищенаведеними підручниками слід одночасно вивчати й вправи Шрадига, під назвою „Школа техніки“,—а саме— її першу частину, що охоплює всі п'ять позицій (цю частину вивчають при щоденній роботі приблизно в два роки). Радимо вивчати її для розвинення доброго звуку, інтонації, ведіння смичка та пальцевої техніки. Спочатку, не зважаючи на те, що в школі вправи подано в „шістнадцятих“ нотах, їх треба грати „окремими смичками“ вниз та догори по $\frac{2}{4}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$; далі „зв'язаними смичками“ (*legato*) по 2, 4, 8 нот на смичок. Ці-ж вправи можна грати на струнах Ре, Соль та Мі тими-ж пальцями, що й на струні Ля. Підчас вивчення 1-ої й 2-ої позицій по вищезгаданих школах та перших п'ятнадцяти початкових вправах можна вже взятися за етюди Вольфарта й Кайзера (1-ша част.), які знайомлять учня з ритмом та модуляціями. Ці етюди коштують від 90 коп. до 1 крб. 25 коп. кожний зошит.

Одночасно із вивченням 3-ої й 4-ої позицій по школах, можна взятися вже за 2 частину етюдів Вольфарта й Кайзера, при чім № 15 в етюдах Кайзера, (треля) слід грати не додержуючись особливо ритму, а намагатися взяти трелю обов'язково верхом смичка. Для вироблення дрібної й чіткої трелі треба грати

етюд спочатку дуже повільно та пильнувати, аби палець для трелі підіймався остільки високо, щоб падав на струни й гриф з деякою силою.

Смичок тягнеться в цьому етюді не на чвертних нотах, як написано, а на цілих нотах на 48 чвертей. Коли відчувається деяка втома у пальцях лівої руки (ознака їхнього розвинення), то звичайно, треба зараз же кидати гру на 3—5 хвилин, треля вироблена мусить бути дрібна й чітка. Підчас вправ на трелю слід уникати хитання китицею лівої руки й не дозволити їй дрижати, бо то треля напружена й фальшива. Коли після цих вправ виробиться вже справжня чітка й дрібна треля, то цей же етюд треба вже вчити в ритмі, але не поспішаючи; чверть трельну й чверть по трелі намагатися витримувати рівно.

Разом з етюдами Кайзера (2 част.) можна вже познайомитися із п'ятою позицією з школи, при чому гами та вправи п'ятої позиції треба вивчати лиш при правильній постановці лівої руки, а найбільше великого пальця.

По закінченні п'ятої позиції можна вже переходити до 3 частини етюдів Кайзера, при чім слід уникати етюда в октавах, бо він надзвичайно складний. Після цього можна вже удатися до п'єс з супроводом роялю, які видано Держвидавком з розподілом на групи що до трудности.

І. Букінік

(Далі буде)



Музичні вправи тоді лише дадуть добрі наслідки, коли їх робити систематично, регулярно і свідомо.

КОНСПЕКТ (схема) ЛЕКЦІЙ з ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

(Початок у № 3—4)

III. Українське середньовіччя

Татари руйнують феодальну систему. Торговельні зв'язки з Візантією припиняються і розпочинаються з Заходом. Натуральне господарство поволі переходить у грошове (данину збирають грошми). Утворюється клас великих земельних власників—поміщиків (колишні князі), панщина; виникає шляхта, кристалізується селянська верства. Боротьба на соціальному ґрунті утворила козащину. Хмельниччина. Класове розшарування козащчини.

Шириться ремесництво, закладається типова для феодального ладу—цехова система організації ремесників.

а) В музиці—осередком музичного руху стають так звані братські школи (культорганізації цехів), і зокрема школи львівського, київського, луцького братства. Переводиться реорганізацію нотної системи: замість крюків заводять п'ятилінійну систему (кінець XVI в.); починається многоголосний гармонічний стиль (вплив Заходу); розвиток хорового співу. По школах налагоджено музичну співочу освіту. Магістратські оркестри.

б) Появляється індивідуальна музична творчість, ціла низка композиторів. Найбільшим пам'ятником творчості їх є Лаврський спів. Появляється перший підручник з теорії композиції Дилецького.

Розпочинається перекидання музично-культурних сил на північ—до Москви.

в) В шкільних колах—витворюється елементи оперового стилю—Вертеп (1770 року).

г) В народній творчості з'являються нові форми: історична пісня та кобзарська дума. Поширюється кобзарський рух.

Література:

Галаган — „Малорусский вертеп“ („Киевская Старина“ 1882 р.). Тут подані ноти. Куліш — Український вертеп, а також попередня.

IV. Доба торговельного капіталу

Початок цієї доби є створення ярмарково-чумацької системи. Процес капіталізації України зустрів величезний економічно-політичний опір з боку Росії і тому не завершився.

Економічним осередком є панський маєток. Економічна боротьба поміж панамі-землевласниками і монастирями, що закінчилась частковою секвестрацією монастирських земель.

Кріпацтво і на цьому ґрунті низка селянсько-гайдамацьких повстань. Рекрутчина. Чумацтво. Народницький рух. Українофільство. Кирило-Методіївське братство.

а) Розквіт музики по панських маєтках. Оркестри, капели, балети. Двірські бандуристи. Народження сентиментального панського романсу.

б) В XVII вікові музично-співочий рух з України на північ. Пізніше вплив західно-європейської культури через Петербург та Польщу на Україну.

в) В народній творчості з'являються пісні: чумацькі, кріпацькі, рекрутські, розбишацькі та історичні.

V. Доба промислового капіталу

Залізниці, фабрики, знищення кріпацтва. Селянська верства набуває політико-економічної сили й стає базою національного руху, яко революційного руху. Культурна гегемонія руської культури й боротьба навіть адміністративними заходами з українською культурою.

а) Музика. Заснування музичних шкіл „Імператорського Російського Музикального О-ва“, що стають осередками музичної культури і разом провідниками боротьби за російську муз. культуру. Українська музика йде поза стінами цих шкіл по укр. театрах, студентських громадах то-що.

б) Початок систематичного вивчення укр. етнографії (праці Чубинського Лисенка, Марковича, Сокальського то-що).

в) Артемовський, Ніщинський, Лисенко, яко керівники укр. музичного руху і виявники „селянських тенденцій“ в музиці.

Народня пісня, елементи панської пісні і європейської культури в творчості Лисенка.

г) Початок музичної освіти. Школа Лисенка в Києві (1904 р.).

д) Хоровий рух. Кошиць.

е) Молодша генерація композиторів: Стеценко, Сениця, Степовий, Леонтович та інші.

Українська музика стає на бік революції 1905 р.

VI. Доба пролетарської революції

Підчас імперіялістичної війни — українська культура під адміністративною заборонаю. Після революції широкий розвій муз. культури, а саме:

а) Широкий масовий муз. рух: мандрівні хори, капели, кобзарські, колективи вкорінени укр. пісні в репертуар хорів. Визнання Леонтовича російськими муз. академічними колами.

б) Розвій музично-громадського руху під гаслом „Жовтень у музику“ (Муз. т-во ім. Леонтовича), що прискорило і процес розвитку укр. музкультури і її поширення.

в) Українізація муз.-проф. освіти та концентрація укр. педагогічних сил у Київському Муз.-Драм. Інституті ім. Лисенка.

г) Налагодження укр. музично-видавничої роботи (ДВУ, Книгоспілка) і музичної преси („Музика“ і шпальти щоденної преси).

д) Відкриття в 1925 р. Державної Опери у Харкові, а в 1926 р. укр. опери в Києві й Одесі.

е) Зріст укр. композиторських сил і укр. муз. літератури, поява молодшої генерації композиторів, приєднання до творення укр. муз. культури композиторів інших національностей.

П. Козицький

ЩО ЧИТАТИ ДЛЯ САМООСВИТИ

II. ОРГАНІЗАЦІЯ Й МЕТОДИ МАСОВОЇ МУЗРОБОТИ

Корев. Музыка и политпросветработа. Изд. „Долой Неграмотность“, 1926 г. цена 35 коп. Автор зібрав усі матеріали з іздів та конференцій, на яких обговорювалося масову музичну роботу.

А. Шухман. Песня в пионеротряде. Изд. „Молодая Гвардия“, 1928 г., цена 1 р. 10 к. Маючи великий досвід та знання в цій галузі, автор низкою методичних зауважень та вказівок намічає шляхи й засоби до потрібної постановки музроботи в пионер. загонах. Книга може бути корисна для музробітника в школі.

М. Румер. Музыка и ритмика в детском саду. Главсоцвос, Москва, 1926 г. Цена 35 коп. Книжка дає підсумки тієї роботи, яку автор виконав з дітьми в дитячому садку. Всі вказівки й проведену роботу методично обосновано, а тому книжка без сумніву цікава, а найбільше, коли взяти на увагу відсутність підручників з музроботи в дошкільних закладах.

Н. Тугаринов. В помощь педагогу, ведущему муз. работу в школе. Ориентировочный справочник (див. рецензію в № 3—4 „М.-М.“).

Соло Барітон.

Ін-ду-стрі-ї ти дай жи-влють ти дай ти се-м'я своє і твоє дід-ство. *Вми-ще-на-*

Ін-ду-стрі-ї. *Вми-ще-на-цим!*

Соло Мейо-Сопрано.

Жор-ст-ко не ве-ри-ти по-на-ши-х гра-ди-ках

ко-жен заї-вий вар-е-стат на за-во-дах змен-шу-ють ці-ни на

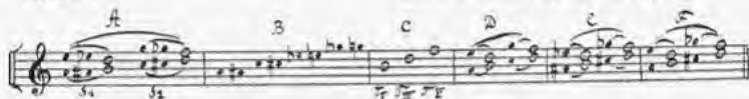
при-к-и. *в-ми-ще-на-ти* *зми-зми*

Співаючи сольову річ, не захоплюйся силою звуку, а звертай більше уваги на дикцію та виразність.

зиторської майстерні ВУТОРМ'у, — закінчив Петербурзьку консерваторію у проф. М. Сологійова. виконуються на Україні. Кантату Л. Лісовського премійовано на Жовтневому музичному кон- „Ніч на 9 січня" і Гасла ВКП(б)—30 номерів, з яких подаємо окремі номери.

рюється він із двох двоскладових систем, розташованих на віддалі малої терції (див. прикл. 3, А: h—Min) Прикл. 3-й—тоб-то так, що спадаюче супряження 1-ої системи та зростаюче 2-ої—розв'язуються в один спільний звук Т. Загальна кількість звуків зменшеного ладу, таким чином, дорівнює вже одинадцяти, майже вичерпуючи можливості нашої темперації. Несталі звуки зменшеного ладу, в загальній кількості 8, утворюють разом звукоряд, в якому ми маємо постійне чергування тонів та півтонів—„гаму тон-півтон“ (прикл. 3, В).

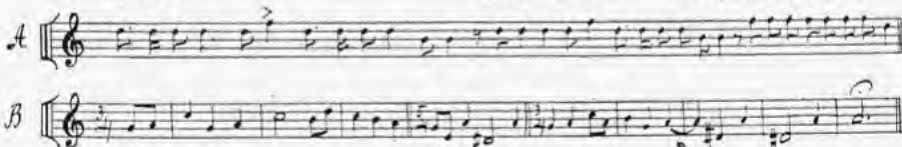
Прикл. 3



Інакше цей звукоряд зветься ще „гамой Римського-Корсакова“, бо цей композитор у своїх операх часто використовував різні види зменшеного ладу, зокрема, його несталість.

Тоника зменшеного ладу є зменшений тризвук (послідовність 2-х малих терцій (прикл. 3, С), звідси й назва ладу. Основний та квінтовий тони цієї тоніки утворюють інтервал зменшеної квінти, тоб-то, розв'язуючи несталість зменшеного ладу, дають нову несталість. Залежно від виду кожної двоскладової системи, що входить до складу Min'y, ми маємо багато різних неповних варіантів

Прикл. 4



його, так, наприкл., *натуральний* (приклад 3, Д), *гармонійний* (прикл. 3, Е), *натурально-гармонійний* (прикл. 3, Ф) та інші. З цих неповних варіантів цікаво відзначити *натуральний*. Звукоряд його тотожний звукорядові натурального

мажору та мінору, напр., a moll, h min та C Dur (нат. види) мають один спільний звукоряд a, b, c, d, e, f, g і різняться тільки напрямками *тяжіння* між окремими звуками (у натуральному Min'i всі супряження йдуть по цілих тонах).

В народніх піснях Min трапляється зрідка, але завжди в неповних видах. От примітивна „дитяча пісня“ гренландських ескимосів¹⁾, побудована лише на звуках Т Min'y. Звертаємо увагу, що авесь час переважає сталий терцовий тон²⁾, з Т якого починається, яким і кінчається пісня (прикл. 4, А).

В російській пісні „про Олексія“³⁾ (прикл. 4, В) зменшений лад виявлено вже всіма звуками натурально-гармонійного виду А. Min'y. (Прикл. 4-й).

Повні види Min'y ми бачимо лише в муз. творах останніх часів. Вправи для Cat'y та Min'y ті самі, що й для попередніх ладів:

- 1) співати системи їх та окремі елементи: несталість, тонику;
- 2) будувати на папері та в умі всі тональності цих ладів;
- 3) розшукувати приклади їх у нар. піснях або в сучасній муз. літературі;
- 4) komponувати мелодії та багатоголосні уривки в різних видах усіх 5-ти простих ладів.

Л. Кулаковський

¹⁾ Див. „Zeitschrift der Internationalen Musikwissenschaft“, November, 1910 p., Heft 2.

²⁾ Терцовий тон тоніки Min'y є сталий тому, що до нього у звуках ладу не маємо шостипівтонового відношення.

³⁾ Див. Издания Географ. Общ. „Песни русского народа“, т. I, стр. 6.

ПРО ВИДАТНИХ ІТАЛІЙСЬКИХ МАЙСТРІВ-СКРИПАЛІВ

(Нарис з історії скрипки)

(Кінець)

Ще більших наслідків досягли майстри з м. Кремоні, основоположником яких був Андреа Амати (1520—80). Скрипки Амати здебільшого невеличкі, склепіння високе, ефи широкі, лак глибоко золотавого кольору, нижня дека з дерева—здебільшого яленового, а то й грушевого—азятого вздовж. Інструменти Амати визнаються ніжним, м'яким звуком.

Нікколо Амати, онук Андреа Амати, славетний майстер свого часу (1596—1684), спочатку зробив досить багато скрипок малого формату. Звертаючи увагу, головне, на вдосконалення своєї техніки, він часто міняв форму склепіння й товщину дек. Далі він уже утворює свою власну модель, характерні ознаки якої такі: склепіння від краю підіймається спочатку помалу, а ближче до середини—круго й досягає висоти одного дюйму, чому деки посередині сильно опуклі. Обечайки округлено навскоси. Куті видаються і надають всьому інструментові певної оригінальності. Ця частина контуру довго була причиною суперечки, особливо що до акустичних властивостей. Але досвід довів, що ці куті не тільки приємні на око, але й поліпшують якість та силу звуку. Техніка роботи Н. Амати досконала, й окремі частини гармонійно погоджені. Дерево на верхніх деках здебільшого дрібноструйне, а на нижніх—хвилясте. Чудовий жовто-коричневий лак дуже ніжний. Кілька скрипок, над якими він працював, очевидно найбільш старанно, й досі вважають за найкращі зразки скрипового майстерства. Скрипку, що була раніше в колекції графа Козло де Салабуе в Мілані (зроблену 1630 р.), вважають за чудо що до роботи, чистоти й сили тону. Не менш чудовими були скрипки графа Кастель Барко та віртуоза-скрипача Аллара. Скрипки Нікколо Амати завжди розцінювалися дуже високо, що спричинилось до безлічі підробок, наслідувань їм не тільки серед італійських, але й серед французьких та німецьких майстрів, через що справжній інструмент Нікколо Амати за наших часів дуже рідкий і дорогий.

Учнями Нікколо Амати були: Андреа Гварнері, Паоло Гранчіно, Франческо Руджері і найславетніший з усіх майстрів Антоніо Страдіварі або Страдіваріус, як значиться на етикетках його інструментів. Це був найвидатніший з усіх майстрів,

про якого згадується в літописах м. Кремоні вже в 17 ст. Народився він 1644 р. Своім майстерством Страдіварі надбав собі велике багатство. Помер він 1737 р. в Кремоні. Він був не тільки геній що до свого майстерства, але й відзначався великою творчою силою, чому працював до глибокої старості й останню скрипку зробив на 92 році життя.

Антоніо Страдіварі працював спочатку в майстерні свого вчителя Нікколо Амати. До 1668 р. він виробляв мало, а більше робив дослідження. І дійсно, безсмертні вироби Страдіварі могли з'явитися лише в наслідок довголітнього й багатотрудного вивчення. Інструменти цього періоду майже не відрізняються від скрипок Нікколо Амати. З 1680 р. на його інструментах вже завжди зазначено його власне ім'я. З 1686 р. він став надавати своїм закруткам більших вигибів, вирізаючи їх ширшими й глибшими. Інструменти цього часу зроблено з добре резонуючого, але не красивого дерева. Дальший період його діяльності триває з 1685 до 1694 р. За цей період склепіння його скрипок робиться нижче, ефи менш відлогими й красивими, бокові вирізки довшими, так саме, як і куті. Ввесь інструмент грубший і закрутка помітно ширша; лак різних відтінків: то світло-золотавого, то світло-коричневого (останній колір особливо часто зустрічається на його інструментах); нижня дека складається з двох половин; вуса—вузькі. Ці інструменти все такі ще сильно нагадують інструменти Н. Амати, а тому відомі під назвою Страдіваріус Аматизе (Amatise).

Далі Страдіварі почав працювати над подовженою моделлю. Корпус посередині став трохи вузкий, отже, наче довший, лак—то бурштиново-жовтий, то світло-коричневий, але завжди чистий та прозорий. Довгуваті скрипки звучать так само чудово й у тоні їх чується приємна суміш з звуків. 1687 р. він виробив для еспанського двору кілька скрипок набірної роботи з слонової кістки. Одна з них стала власністю славетного скрипача Оле Булля. Приблизно того ж часу він зробив, певно на замовлення, кілька малих скрипок з такими ж прикрасами; ці скрипки, що їх звуть „кишеньковими” (пошети), відзначаються так роботою, як і тоном, не зважаючи на їх невеличкий розмір. Цілком самостійним майстром Страдіварі стає тільки на 56 році свого життя, цеб-то

з 1700 р. і час до 1725 року вважають за золоту добу його творчості. Інструменти цієї доби носять на собі ознаки його власного стилю, який робить його видатнішим з усіх майстрів. Головна зміна, що відтак спадає на вічі помічає у зменшенні опуклості деки, яка в такому вигляді ледве чи зустрічається у будь-якого іншого майстра. Завдяки, головне, цій зміні його скрипки мають повний і пишний звук. Форма скрипок цього часу, які всі без винятку недосконалі, — ширша; склепіння у всіх напрямках утворюють чудові лінії, з матеріал найкращої якості; закретка чудова, але її не так глибоко вирізано, як до цього; лак — не можна собі уявити кращого. Для деки він бере дерево лише виключної краси й правильності, розміщуючи його так, щоб вузькі річні шари (смушечки) приходилися посередині деки. На обечайки він часто ставить наове дерево, мабуть тому, що воно своєю питомою вагою легше за всяке інше дерево. Ефі, майстерно вирізані, — зразок для всіх його наслідувачів. Але в той же час жодний інструмент цього періоду не подібний до другого; помічається різниця в товщині верхньої чи нижньої дек, у контурі корпусу, в напрямі ефів. Все це примушує гадати, що Страдіварі робив це навмисне, пристосовуючись до акустичних властивостей дерева. Страдіварі створив ідеальну скрипку, щасливо сполучивши в своєму інструменті могутній тон Гаспаро да-Салю з ніжністю тону Амати. Лак, що ним покривається скрипку для захисту інструменту від вогкості й ін. зовнішніх впливів та для надання їй красивого вигляду, має значіння й акустичне. Секрета лаку Страдіварі, не зважаючи на численні спроби й дослідження, ще й досі не знайдено. Звук скрипки Страдіварі нагадує сопрано, але одночасно він сильний, шляхетний і м'який, з якимсь поетичним відтінком. Звичайно немає в скрипках інших майстрів. Звичайно не можна сказати, що скрипка має чудовий тон тільки тому, що в неї чудова форма, але форма має великий зв'язок з якістю тону, — що доскональша побудова, то досконаліший тон. Це спостерігається у всіх майстрів і в цьому найбільше досяг Страдіварі.

Численні наслідувачі Страдіварі, бажаючи йти за його прикладом, аналізували й виміряли його скрипки у всіх частинах, гадали науковим шляхом викрити його секрет, точно імітували, але такі не могли досягти повної подібності.

За останній період діяльності (1725-1736) сили геніального майстра помітно підпадають.

Скрипки цього часу ще гарні, але вже не такі досконалі: велике склепіння шкодить ясності звуку, лак темнішає до коричневого кольору і не такий прозорий. Виробництво майстра зменшується, що видно хоча б з того, що інструменти цієї пори зустрічаються рідко. З 1730 р. на них уже цілком зникає відбиток великого майстра. Очевидно тверда рука його слабне й вже чужі руки йдуть йому на допомогу. Тому скрипки цього періоду мають напис: „Під доглядом А. Страдіваріуса“ („Sub disciplina“, або „sotto la disciplina di Ant. Stradivarius“). Це свідчить, що Страдіварі ставить своє ім'я виключно на інструментах власної роботи, а останні зроблено його учнями під його доглядом та керівництвом.



Ніколіно Амати Кремоненсіс
Fecit Anno 1697

Антоніо Страдіваріус Кремоненсіс
Faciebat Anno 1719

Антоніо Страдіваріус Кремоненсіс
Fecit Anno 1736

Етикетки старовинних скрипок

Число скрипок, зроблених Страдіварі до рівное тисячі штук. Це ані трохи не дивно, коли зважити на довге його життя та надзвичайну працювистість. Частина інструментів Страдіварі разом з інструментами інших італійських майстрів, на жаль, цілком зіпсовано неуканами, бо був час, коли гадали, що дерево на італійських скрипках надто товсте і що вони мають покращати, коли зняти частину дерева. Через це деякі з нині існуючих старовинних інструментів втратили свій тон. Таким чином старовинні інструменти в значній мірі „виродились“, що є надзвичайною втрапою для музичного мистецтва. Завдяки цьому ціни на добре збережені, непошкоджені, інструменти за теперіш-

нього надзвичайного на них попиту страшенно піднялись. Страдіварі брав за свої скрипки по 4 лудори (80 франків, коло 25 карб.), а на початку 20-го ст. вони вже коштували 100 лудорів, тепер же за добру скрипку Страдіварі платять до 40.000 франків і більше. Славний скрипач Ялар придбав у свій час скрипку Страдіварі з колекції графа Салабуе, відомим, що на ній ніхто ще ніколи не грав, і заплатив за неї 50.000 франків (скрипка під назвою „Messia“). По смерті Страдіварі залишилось чимало інструментів недороблених ним; їх закінчили його сини; випустивши їх з його етикетками, що часто призводить до непорозуміння.

Чимало старовинних італійських скрипок були у власності колишніх російських князів та панів. Підчас революції багато з них націоналізовано з іншим майном по князівських палацах та поміщицьких маєтках і передано в музей Московського Державного Інституту Музичної Науки, який частину з них віддав у користування найкращим радянським музикантам. Відомий Московський струновий квартет ім. Страдіварі названий так саме тому, що йому дано інструменти виробу Страдіварі. Український державний квартет грає на інструментах давнього французького майстра Вільйона, чому й носить його назву. Старовинні італійські інструменти (Гваданіні, Гварнері й ін.) дано й другому українському квартетові, що носить ім'я укр. композитора М. Леонтовича.

З майстрів скрипалів, які працювали після Страдіварі, назовемо таких: сини Антоніо Страдіварі—Франческо Страдіварі (1671-1743), та Омобано Страдіварі (1679-1742), які

працювали з батьком. Франческо позначав інструменти з 1725 р. своїм іменням.

Крім синів в Антоніо Страдіварі були ще учні, з яких слід відзначити таких:

Джузеппе Гварнері, що його названо „дель-Джезу“ (1687-1745).

Це був найславніший з усієї сім'ї кремонських майстрів Гварнері¹⁾.

Руджері Франциско (1647—1727) учень Ніколо Амати, працював за зразками свого вчителя.

Бергонці Карло—найкращий учень Антоніо Страдіварі (народився 1712 р.).

Монтаньяно Домінік—один із кращих учнів А. Страдіварі (1700—50) працював у Кремоні, а далі у Венеції.

Бергонці та Монтаньяно славилися своїми віолончелями.

Гваданіні Лоренцо з Кремоні (1695—1742). Сім'я Гваданіні належить до найкращих італійських майстрів другого розряду.

Джованні Батіста Гваданіні, син Лоренца Гваданіні (1710—50) працював у Мілані та Паєнці.

Гаєтано та Джузеппе Гваданіні сини Джованні Батіста Гваданіні,—виготовляли скрипки в дусі Страдіварі.

А. Нездатний

¹⁾ Сім'я Гварнері одна з трьох видатніших сімей скрипкових майстрів м. Кремоні (див. Амати й Страдіварі): Андреа Гварнері (1626—98) учень Н. Амати; П'єтро Джованні Гварнері (народ. 1656 р.) Джузеппе Джованні Батіста (1666—1739), П'єтро син Джузеппе Гварнері і онук Андреа Гварнері (1695—1740).

МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНІ НОТАТКИ НА СЕРПЕНЬ

Найважливіші події з історії музики

Число	Рік	Число	Рік
5	1811	13	1912
Народився відомий французький композитор Альберт Тома—автор відомих опер „Міньона“, „Гамлет“ й ін.		Помер франц. композитор Жюль Мазе, автор відомих опер „Манон“ та „Вертер“.	
9	1919	16	1686
Помер видатний італійський композитор Руджієро Леонкавалло—автор популярних опер „Паяці“ (йшла в укр. опері), „Заза“ й ін.		Нар. Ніколо Порпора, італ. композитор, професор співу й автор багатьох опер.	
10	1865	19	1750
Народився славний сучасний російський композитор Олександр Костянтинівич Глазунів.		Нар. відомий італійський композитор Антоніо Сал'єрі.	
12	1633	20	1561
Помер флорентійський капелмейстер Якопо Пері, автор перших в світі опер „Дафне“ й „Евридика“.		Помер Якопо Пері (див. вище).	
		22	1862
		Народ. Клод Дебюсі, відомий французький композитор.	
		23	1900
		Народ. Ернест Кшенек відомий європейський сучасний композитор.	
		27	1867
		Народ. італійський оперовий композитор Умберто Джордано.	
		29	1876
		Помер Феліс'єн Давід—французький композитор.	

З МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ

АНАТОЛЬ ВАХНЯНИН

(З нагоди 20-х роковин з дня смерті)

Відомий український композитор Анатоль Климентієвич Вахнянин¹⁾ походить із Зах. України. Вчився він у Перемишлі в народній школі (1847—51) і гімназії (1852—59), потім, скінчивши у Львові семінарію (1859—63), почав учителювати в перемишльській гімназії (1863—5), де при допомозі учнів гімназії, яких сам організував, зладив перший концерт на роковини смерті Шевченка (1864). З Перемишля поїхав Ан. Вахнянин до Відня на історичний відділ тамтешнього університету і р. 1868 склав іспита з історичних наук.

Ще змалку любив він спів, за який у перемишльській гімназії шкільна адміністрація широко дбала. Учителями співу були тоді В. Сервасі (чех з роду) і Лоренц. Співано виключно німецьких пісень, бо й учили мовою німецькою. У Відні брав Вахнянин участь у чеській співоцькій „spolk'у“, яким управляв тоді знаменитий диригент, співець і композит чех Товачовський. Вахнянин визначився тоді як гарний співак — соліст (баритон). Після одного концерту р. 1866, на якому виступав Вахнянин, завезли його до музики Геммельсбергера, що захопився його голосом і запропонував постійну грошову допомогу й безплатне навчання у віденській консерваторії під умовою зобов'язання співати до

скінчення науки в імператорській опері. Але Вахнянин був жонатий і треба було здобувати хліб для родини.

З Відня перейшов він до Львова (1868 р.), де був учителем гімназії.

Тут служив аж до року 1894, коли його обрано послом до австрійського парламенту й львівського союму.

По приїзді до Львова заснував він — „Прогрес“, де був першим головою. Кілька його популярних книжок читано залюбки, бо умів складати їх приступно й легко. Пера пробував він ще в семінарії. Друкував статті у „Вечорницях“, в „Перемишлянині“, в „Правді“ (1858—1870 р.), в „Основі“ (1870—72), у „Ділі“ (1880—94) і в „Русляні“ (1897—1900). Число його статей, без сумніву, сягає понад тисячу. Був він редактором „Правди“ й одним з редакторів гумористичного часопису „Зеркало“, де вмістив чимало сатиричних шкідів (1881—82). Року 1881 видрукував в ін у „Зорі“ повість „Женщина“.

За його життя видано (правда неповну) збірку його творів „Оповідання й гуморески“ (1900 р.) Працював він також на полі шкільництва й вистачив для молоді два підручники географії, займався фізіографією долини горішнього Сяну, покладами соли в Галичині, життям і творчістю Скорини.



¹⁾ Народився А. Вахнянин 7 вересня 1841 р. в Сінаві Ярославського повіту, в Галичині, помер у Львові 11 лютого 1908 р.

Був це чоловік дійсно винятковий і визнається високою культурою. Полонив людей ораторським талантом, письменницьким і публіцистичним хистом, гарним голосом та замішуванням до музики. Музичний талант унаслідував він од матері—німкені. Її рідний брат Вільгельм, в домі якого проживав Анатоль Вахнянин в часи науки в народній школі, грав гарно на роялі і був високо музикальний. Підчас науки в гімназії й учителювання був він під впливом музик—композитів Лаврівського й Вербицького. Р. 1870 почав Вахнянин складати оперу „Купало“, вивчаючи науку гармонії в польського музик Гуневича та студіюючи гармонію й інструментування з книги Гільма Льюбога. В тім часі зложив він музику до „Бондарівни“ і до „Назара Стодоли“, року 1870 дістав Вахнянин премію сто гульденів за соловів, „Помарніла наша доля“, яку з замішуванням співав сливе на кожному концерті відомий оперовий співак Ол. Мишуга. В р. 1885 видав він враз із Бажанським музичний збірник „Кобзар“, в якому появилися гармонізовані ним народні пісні: „Жаль“, „Калина“, „Під гасем“, „Туга“ і власні композиції: „Молоді сніг“, „При Чигрині“, „Пісня Свободи“, „Хор Норманів“ і „Я щасний“. Велику популярність мали його хорові пісні: „Живем, живем“, „Станьмо разом друг при друзі“, „Гей же, до чарні“, „Згармонізував він також народні пісні: „Гей, по горі ромен цвіте“, „Де-б я“, „Щука—риба“.

„Журбо-ж моя“, „Ой, нависли чорні хмари“, „Ой, гулі“. Для шкільної молоді видав друком „Спі ванник“ (1899 р.) на три голоси.

За тиждень перед смертю зіструментував він валеса, а на переддень смерті почав скласти національний білоруський гімн, якого не встиг уже скінчити. Науку гармонії та інструментування вивчав у Відні (1894—1900) і працював на цьому полі по кінець життя, полишивши, у рукописові готовий підручник „Науки гармонії“ що досі не вийшов друком.

Найбільшим його твором була опера „Купало“ на 4 дії. Оперу Вахнянинову грав не раз і не двічі на роялі польський музикант Ян Галь і сильно нею захоплювався. Багата вона на українські народні мотиви та визначається незвичайною мелодійністю.

Згадати-б ще про організаційну працю Вахнянина на музичному полі. року 1870 основав він у Львові співацьке Товариство „Торбан“, та воно скоро підпало, бо співучих сил було мало. У вісімдесяти роках утворив він Товариство „Львівський Боян“, у якому був довгі літа диригентом, а коли піросли молодші сили (Волошин, Людкевич) віддав керівання в їхні руки, а сам став головою цієї високо заслуженої в Галичині музичної організації. Власними матеріальними засобами і великим трудом заснував він „Музичний Інститут ім. Лисенка“, в якому був першим директором по кінець своєї життя.

Проф. К. О. Студинський

ПЕРЕГЛЯД КЛУБНИХ ХОР ТА МУЗГУРТКІВ м. КИЇВА

Від частушки до оперових хорів і навіть цілих опер, від балаलाई та гитари до струнових, а поде-куди й симфонічних ансамблів, від нічого до великої кількості духових оркестрів—ось той шлях, що його пройшли музичні організації в київських клубах на наших очах. Київ зараз нараховує понад 100 музичних гуртків, що потребують значного кадру добрих керівників, а їх бракує.

Ін-т ім. Лисенка, що готує таких робітників, може випустити що-року найбільше 15 чол., з яких частина йде на село. Тому Культвідділ ОРПС і почав перепідготовку теперішніх музкерівників. Для цього зникну 1926-27 року організовано було семінар для керівників, а 20 травня б. р. відкрито 2-хрічний курс при ін-ті ім. Лисенка.

Але крім перепідготовки керівника треба збудити й зацікавити масу гуртківців, які часто вважають „Смену“ та „Кирпичики“ за зразки музики. Для цього найкраще виносити роботу

гуртків за межі клубів, починаючи від обміну клубів виступами гуртків до районних, міських, окружних, а тоді й всеукраїнських змагань—олімпіад. Змагання—покази корисні з різних міркувань: вони підвищують інтерес до роботи в керівників і гуртківців, тут керівники й гуртківці чують широкій репертуар і можуть порівнювати художність та технічну досконалість виконання окремих гуртків і, нарешті, дають можливість підсумовувати досягнення та хибити й повернути громадську думку до масової муз. роботи.

Завдання цієї статті і є зробити деякі підсумки конкурсу-показу хорових та духових гуртків, що відбувся протягом квітня м-ця б. р.

Почнемо з репертуару гуртків.

В репертуарі хоровому спадає на вічі деякий брак його. Народню та революційну пісню сливе переспівано, а нового композитори пишуть замало. Не маючи нічого свіжого, хори, технічно підготовлені, починають співати хори

з опер, "хоризувати" різні романси, часом не дуже вдало (напр., "Північна зірка" Глінки), а дехто з керівників починають хворіти на "композиторство".

Наслідки цієї хвороби—різні "твори", як-от "Оце я Ярема", "Стривай Зась", "Попури з рос. пісень", дуети та хори Коханського й інш.

Про що це свідчить? По-перше—про те, що композитори, захопившись великими формами, забули про хорову творчість, а по-друге—про некультурність композиції. Хіба культурний диригент дозволить би собі писати фортеп'яновий супровід в стилі фокстроту до пісні "Про Байду" в гарм. Л. Ревуцького, навіть не запитавшись композитора? Це ж музичне хуліганство!

З духовних оркестрами справа ще гірша. Тут зберігся й міцно держиться старий військовий репертуар з вальсів, маршів та різних попури. Кому ж зараз потрібні ці завалози "На сопках Маньчжурії" та інш. Тут величезне поле діяльності для молодих керівників, які мають викинути цей старий репертуар і замінити його творами класичних та сучасних композиторів. Цю роботу вже розпочато молодими керівниками. Програма оркестри робкомгоспу Петрівки з "Чарівної Флейти", "Коліскової" Моцарта "Північної пісні" Шумана та "Прославлення природи" Бетховена яскраво про це свідчать (керує гуртком студент ін-ту ім. Лисенка тов. Сماعيل).

Переходячи до оцінки окремих гуртків, слід зазначити, що склад гуртків, особливо хорових, дуже не пропорційний: були випадки, коли на 20 голосів жіночих було 8—7 чоловіків, з яких тенорів—3. З таким складом про художність та зрівноваженість виконання говорити дуже важко. Значні досягнення в роботі показали хори Юза, Металістів, Слобідки, Нарзв'язку, Радторгслужбовців, Медсанпраш та Друкарів.

Хор Юза технікою та голосовим складом дорівнює професійному хору, але на виконанні, особливо, на каденціях почувается нерозуміння української пісні та церковщини. Хор цей тільки рік тому почав українізуватись. Хор Слобідки показав гарний репертуар, лише були не під силу хорові "Яблучко" Ступницького, "Туман хвилями" Лисенка. У хору Нарзв'язку гарні голоси і зрівноважені партії, але він має ухил у міщансько-сентиментальний репертуар: "Оце я Ярема", "Ой, ти, дівчино, заручена". Хор Радторгслужбовців у виступі дав

схему розвитку української музики,—напрямок цікавий, бо показують тільки найефектніше, не думаючи про те, як воно в'яжеться одне з одним. Хор Медсанпраці показав гарну звучність та технічну досконалість. ("Ой у саду, садочку" Вериківського Хор Друкарів має дані, щоб виконувати найкращий репертуар, але, замість цього виконує твори свого диригента Коханського, і голоси і енергію витрачаючи марно. Решта хорів показали, що вони можуть справлятися з репертуаром, лише був би на місці керівник.

Духові оркестри так само примушують побажати багато кращого. Тут така картина: що гурток більший і технічно підготовленіший, то гірше в нього репертуар. Напр., гурток кабельного заводу виконував виключно твори свого керівника Радкевича. Наймолодші гуртки, навпаки, виконують новий художній репертуар: транспортники "Кавказькі шкільці" Іполітова-Іванова й частину 7 симфонії Бетховена; робкомгосп Петрівки "Чарівну флейту" та "Коліскову" Моцарта, "Північну пісню" Шумана та "Прославлення природи" Бетховена. Охорони Юза: "Фанфарний марш", "Вільгельм Тель" Росіні. Обов'язковим для всіх гуртків був "Танок жінки" з "Рогонди" Серова. Оркестри заводу "Більшовик", майстерень Юза своїм складом та технікою просто вимагають класичного репертуару та сучасного й тільки керівники винні, що вони й досі грають попури з "Запорожця за Дунаєм", "Маленькая, но миленькая" та інш. З решти оркестр ще не всі опанували техніку гри, але тяга до роботи велика.

Нарешті, в роботі оркестр слід відзначити практикування "прокату" музикантів за посередництва, що роблять майже всі клуби.

Які ж висновки й побажання?

- 1) Правління клубів мусять уважніше ставитись до роботи муз. гуртків.
- 2) Керівники й гуртківці повинні найрішучіше відходити від "попури" до творів класиків Бетховена, Моцарта й ін. та сучасної музики, використовуючи народні пісні Леонтовича, Козицького й інш.
- 3) Рішуче відмовитись від праці "на слух", а вивчати музграфоту.
- 4) Композиторам треба звернути велику увагу на цю ділянку роботи, особливо на поновлення репертуару оркестр нар. інструментів та духових.

А. Бабій

ЯК ОРГАНІЗОВАНО МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ В БЕРЛІНІ

Не зважаючи на те, що Берлін¹⁾ порівняно, нове місто, без тих старих музичних традицій, які можна спостерігати по багатьох містах середньої та південної Німеччини, традицій, що кладуть певний відбиток на музично-громадське життя, музичне життя в Німеччині йде жваво й далеко жвавіше як по інших німецьких містах. Виявляється, що музичне життя різноманітне і почасти носить громадський публічний характер, почасти замикається у вузькі рамки приватних об'єднань.

Щоб уявити собі більш-менш повну картину музичного життя Берліну, як виробника й споживача музики, слід ознайомитися з окремими категоріями музичних закладів, що відбивають музичне життя міста. Це є:

1. **Опери.** Є три оперові сцени (дві державних, одна міська²⁾), які де-я-чому зв'язані одна з одною; у них один спільний генеральний директор (інтендант) і вони обмінюються в разі потреби солістами та ін. силами.

Опери працюють щоденно цілий рік за винятком 10—12 літніх тижнів. До складу держ. опер входять: 7 диригентів, 4 хормайстри, 8 корепетиторів (концертмайстрів-піаністів), 6 режисерів, 1 драматург, 38 співців солістів, 32 співачки солістки, 1 балетмайстер, хор та балет, 180 оркестрантів.

Міська опера під дирекцією диригента Бруно Вальтера має: 3 диригенти, 2 хормайстри, 4 корепетиторів, 4 режисери, 1 драматург, 1 балетмайстра, 31 співця-соліста, 27 співачок-солісток, 92 хористи (46 чол., 46 жінок, вони ж і балет), 98 оркестрантів.

2. **Оперети.** Білья 15 театрів регулярно виставляють оперети, ревію³⁾ або музкомедії, при чім кожен з цих театрів грає протягом кількох місяців (в залежності від успіху п'єси) одну річ.

3. **Симфонічні оркестри.** Таких оркестрів дві — Філармонічна оркестра (60 чол.) і Берлінська симфон. оркестра (55 ч.). Ці оркестри мають власне помешкання й своїх постійних диригентів, під керівництвом яких влаштовують регулярні симфонічні концерти (перший тричі, а другий — раз на тиждень). В інші дні оркестри

здаються в найми, тоб-то диригенти або солісти можуть за певну платню влаштовувати з оркестром власні концерти.

4. **Концерти** — впорядковуються концертними агентствами (в Берліні їх 18) в спеціальних концертних помешканнях (25 концертних залів на 160—2.400 місць). В окремих випадках впорядковують концерти в спорт-палаці, де понад 25.000 місць. Концертний сезон триває з половини жовтня до половини квітня. Пересічно під час сезону буває приблизно на 10 концертів щоденно.

5. **Радіо-передача.** Берлінська радіо-передача має власну симфонічну оркестру. Протягом останніх 2 років він розвинувся в першорядну оркестру. Для танців та салонної музики є окрема оркестра. Програми радіо-передач складаються на 60—70% з музичних номерів.

6. **Кіно-театри** — майже всі (понад 50) мають свою оркестру (25—45 чол.), що складається з кваліфікованих музик. Кіно-театри меншого масштабу мають музичні ансамблі (до 18 чоловіків) і лише найбільші задовольняються акомпаніментом одного роляю.

7. **Кофе й т. ін.** У великій кількості кафе, ресторанах та готелях грають музичні ансамблі з 3—30 чол. Грають звичайно з 4—7 і з 8—1 години.

8. **Музичні установи** в Берліні такі: Академія мистецтв (музсекція), Музекспертна комісія, Державна іспитова художня комісія, відділ музикознавства при університеті, Муз.-Педагогічний дослідний інститут, Музбібліотека при держбібліотеці, Державний фонографічний архів,¹⁾ Колекція старовинних музінструментів, Державний та соборний хори.

9. **Муз. школи:** Держ. академічна вища школа муз. композиції, Держ. академ. консерваторія, Державна академія церковної та шкільної музики, 2 приватні консерваторії — ім. Штерна й ім. Кліндворт-Шарвенка, Держ. консерваторія та дві призначні — найвідоміші й найкращі муз. школи Берліну (мають понад 1.500 учнів).

Крім цього є низка приватних консерваторій, оперових шкіл і спеціальних шкіл співу (усього 99), що з них кожна має пересічно від 20—100 учнів.

Г. Веллер.

(Далі буде)

¹⁾ Має 4.050.000 мешканців.

²⁾ Директором однієї з держав. опер є її головний режисер Херт, другої — диригент Клемперер.

³⁾ Огляди, цеб-то низка окремих уривків-сцен, зв'язаних не єдиним змістом чи сюжетом, а цілим зоровим враженням.

¹⁾ Архів записів фонографом пісень, промов й ін.

БОРИС ЛЕВИЦЬКИЙ

До 25-тирічного ювілею диригентської, педагогічної та громадської діяльності

Київська капела „РУХ“ (революційний український хор) влаштувала подвійне свято: 5-тирічний ювілей капели та 25-тирічний ювілей свого організатора та керівника Б. П. Левицького.

Б. Левицький народився 1887 року в селі Андріївці, біля Києва. Ще юнаком, Б. Левицький починає вчителювати та диригувати селянським хором.

В 1907 р. Б. Левицького запрошують на посаду вчителя співів у Головіківську вчительську школу. 1910 р. він переїжджає до Києва, де викладає спів по школах і вступає до Музичної школи в класу теорії та композиції відомого теоретика Є. Ріба.

В 1916 році Б. Левицький закладає перший робітничий український хор. Далі його викликано організувати в Вулиці український національний хор. В 1919 році Б. Левицький диригує радянським хором та симфонічною оркестрою в Пере-

яславі, де заходами його було засновано муз. школу. В 1921 році Б. П. переїжджає на працю до м. Боршполя, де диригує селянським хором. В 1922 році студентство Київського ІНО запрошує Б. П. диригувати студентським хором й нарешті в 1923 році Б. Левицький закладає капелу „РУХ“, що за п'ять років влаштувала понад 400 концертів.

Київська Окрполітосвіта, звернувши увагу на надзвичайно цінну роботу „РУХу“, вже третій рік дає капелі грошову допомогу, не зважаючи на те, що поруч працює капела „Думка“.

Треба дивуватись надзвичайній енергії, жонацькому запалові та любові до мистецтва ювілянта, який не шкодуючи сил і здоров'я протягом 25 років виховує в масах

любов до мистецтва, зокрема до української пісні. Невтомно працюючи на користь української культури.

Т. Шевченко



А ХІБА З ОДИНМ ОТАК?

Про Ново-Миколаївський музгурток на Запоріжжі

Коли порівняти Ново-Миколаївський музгурток із Покровським, який ото влаштував у Н.-Миколаївському театрі великого концерта, то звичайно перший буде значно слабший. Покровський музгурток має 25 музик, переважно—учнів профшкіл, має кваліфікованого керівника, репертуар готує з нот, дає великі самостійні концерти. Словом, це вже „справжній“ гурток. Але ми зупинимося не на ньому, а саме на Н.-Миколаївському музгурткові, бо це є той типовий гурток, яких постало по селах чимало, і від того, як ставиться до них місцева суспільність та політосвітні установи залежить їхня будучина, отже—будучина розвитку музичної культури на селі.

Так от, маєте.

Н.-Миколаївський музгурток заснувався при селбуди 1927 року з ініціативи Т. Стовбченка. Складається він поки-що з 15 музик з такими інструментами: мандоліна, скрипка, рояль, 9 гітар, балалайка, віолончель, бубон.

Чому, запитаєте ви, такий підбір інструментів? А тому, що всі, хто хоч трохи вміє грати—пішов до гуртка. Правда, гурток зараз підготовляє для себе ще чоловіка з 10, які

старанно що дня працюють під керівництвом „ленів гуртка і ждуть не діждуться, коли їх приймуть у „дійсні“ члени гуртка на правах музик.

Репертуар гуртка поки-що невеличкий. Грають з 10 вальсів, з 10 „веселих“, 7—8 польок, 3 марші, краков'як, голаків.

Керівника гурток ніколи не мав,—самі над собою працюють. Грають по слуху, звичайно. За „старшого“ обібрали собі 16-літнього талановитого т. Литвина, який диригує підчас гри. Гурток уже рік цілий б'ється за Покровського керівника т. Дридзо. Він і сам хоче переїхати до Н.-Миколаївки й працювати безплатно з гуртком, та боїться позбавитись посади, бо Н.-Миколаївка ніяк не спроможеться дати йому будь-яку службу, а в Покровці він працює страхгентом. Очевидно, музичні потреби н.-миколаївців не виходять за межі польок та голаків.

Музгурток і над собою працює і грає в кіно, на виставах, на вечірках „з танцями до ранку“, ставши необхідним для населення. Ніхто собі й уявити не може, щоб була вистава, кіно або вечірка без оркестри. Тільки от з керівником і допомогою справа стоїть зле.

Ніякого розробленого плану роботи гурток не має, сельбуду на потреби музгуртка ні копійки не дає, нема книжок, нот, у той же час сельбуд регулярно використовує гурток у кіно, на виставах, маючи від цих вистав і кіно прибутки. Ці прибутки йдуть на утримання штату сельбуду, на господарські витрати, на що хочете, тільки не на підвищення кваліфікації й якості гуртка. Така вже в сельбуду „економічна політика“.

За останні півроку гурток придбав собі й „шефа“ в особі завідателя сельбуду. Коли попередні завідателі ніякої уваги не звертали на музгурток, то останній зробив ласку й дав помешкання для репетицій, називає членів гуртка „синочками“. Правда, „папаша“ має трохи чудну вдачу і „пристрасіє“ до того чи іншого музиканта, або вірніше до його інструмента. От „папаша“ не любить, коли йому нагадують, що струни порвалися, що нічим грати, що треба грошей на купівлю струн. Правда „папаша“ не сердиться, а обмежується улюбленим реченням: „уладім, синочки“. Ну, й „уладжує“ коли вже остаточно злезається, що скрипка, мандоліна або балалайка дійсно вибули із строю. Тоді дає якогось карбованця на ремонт струмента. Словом справжня тобі „раціоналізація“. От бубон „папаша“ любить, бо його легко полатати „без затрати денежних сум“, а просто взяв шило, дратву—раз-два й готово. Любить і рояль, бо клавішів багато, вистачить ще на кілька років; любить „віолончель“, зроблену, очевидно, місцевим майстром із старих дверей за часів мабуть турецької

війни, бо струни рідко рвуться, й не любить скрипки, мандоліни, балалайки, на яких ніяк не настачиш струн.

Відсутність керівництва зле відбивається на роботі музгуртка. Візьмімо хоча б такий приклад: оркестра грає в кіно, не знаючи змісту картини, підбирає музику з свого репертуару. А що перегляду попереднього не буває й наше ВУФКУ не догадалося в лібрето зазначити, що й коли рекомендується грати, то й трапляється, що, скажемо, іде картина „Бухта смерті“, білі розстрілюють революціонерів—моряків, а оркестра „ідеологічно-втримано“ шкварить вальса або польки. Є і ще хиби. Оркестра хоч і плохенька, а тенденція в неї грати лише в кіно, на вечірках або на виставах, а от щоб у свята влітку вийти на вулицю або на майдан та заграти для молоді, щоб дати їй змогу повеселитися, потанцювати—цього немає. Гурток цурвається масової роботи серед селянства.

А хто винен?—Погане керівництво.

Одна надія—на нового голову РБК Івана Ілліча Атанасова. Ця людина відразу звернула увагу на якість політосвітної роботи в сельбуді. Він уже поставив на ноги спортивний гурток і примусив заговорити гучної мовою, що цілісеньку зиму мовчав, а повесні, вороня мало на меті там кубелечко звити. Тепер побажаємо йому взятися за муз-та драмгурток.

А ну, Іване Іллічу! Візьміться—но, налагодьте роботу музгуртка. Втрить носа покривцям!

В. Миколюк

Н
О
В
О
-
М
И
К
О
Л
А
Ї
В
С
Ь
К
И
Й



М
У
З
И
Ч
Н
И
Й

Г
У
Р
Т
О
К

Музика—це не забава, а один із найважливіших чинників культурно-виховної роботи.

ПОДОРІЖ ВОКАЛЬНОГО КВАРТЕТУ ім. ЛИСЕНКА по ДОНБАСУ



Детярьов

Цеперник

Шепетківський

Безсалов

Квартет заснувався в грудні 1925 року і, перейшовши кваліфікацію відповідних музичних органів, розпочав роботу, ведучи її виключно по клубах та сільбудках України. Крім цього квартет зробив подорожі по Криму та в Москву (Дом Крест'янина¹), Український Будинок й ін.)

Цього року квартет на запрошення спілки гірників протягом 3-ти місяців дав на Донбасі 79 концертів (64 для робітників і 15 для їхніх дітей). Підчас подорожі, за запрошенням різних клубів, політосвіт й ін. організацій квартет дав ще 51 концерт (26 для дорослих і 25 для дітей). Всього дано 130 концертів, якими обслужено 6.000 робітників і 20.000 дітей.

В листі до квартету Культвідділ ВУК у Гірників пише: «Спостереження культвідділу ВУК у гірників та відомості з місць дають можливість говорити про те, що завдання, покладені ВУК'ом на квартет, були ним виконані бездоганно, за що ВУК висловлює квартетові щиро подяку».

Концертами (за завданням ВУК у гірників) для робітництва Донбасу та Криворіжжя квартет виконав поточесну й величезну політосвітню роботу ознайомлення робітників з художніми зразками української ліси, переводячи в життя гасла «культурної революції», «українізації культури», «культури-масама». Протягом десяти років по Жовтні робітників культурно незрівняно виріс. Думка про те, що музика й спів в вищих музичних формах не можуть захопити робітника, що ці речі не по ньому, йому незрозумілі, — є безпідставний наклеп на робітника. Підтвердженням останнього є робота квартету в Донбасі. Робітник, слухаючи виконання квартету, не сліпо чарується його майстерністю, він сприймає композиції й любить в якійсь добру музику. Хіба не характерно, що виконуючи свого плана, квартет дуже часто примушений був відмовлятися від днів відпочинку і за запрошенням робітників лишатися давати концерти поза планом. (Копальня ім. т. Петровського, копальня «Італія», клуб металістів ім. Томського в Макіївці й ін.).

Отже, мусимо звернутися до культвідділів великих робітничих центрів із закликом «Геть з клубно-театрального кону «халтуру», «малоросійщину» — даймо робітникам справжнє мистецтво, подібне до мистецтва квартету ім. Лисенка і тоді ми виконаємо значну частину роботи переведення в життя гасла «Через культурні досягнення — до здійснення соціалізму».

Було б помилкою нічого не сказати про роботу квартету поза планом в м. Сталіні та Дмитровському. В Сталіні в «Будинкові культури» квартет виступив на вечірці, присвяченій п'ятнадцятиріччю з дня смерті М. М. Коцюбинського, влаштував два дитячі концерти для учнів міських шкіл і один концерт у день 1 травня для членів профспілок.

В м. Дмитровському (Макіївка) квартет дав два концерти для робітників — металістів і гірників та один дитячий концерт для учнів.

Вражіння в слухачів від концертів квартету лишалося прекрасне.

Павло Прокопенко

ХАРКІВСЬКА КОМПОЗИТОРСЬКА МАЙСТЕРНЯ ВУТОРМ'у¹)

Майстерня організовано почала свою роботу в галузі музично-громадського життя України повесні 1927 р., коли заснована в 1925 р. Харківська філія ВУТОРМ'у зміцніла. Майстерня об'єднує активні революційні музично-творчі сили на основі гасла «Жовтень в музику». Головним завданням м-ні створення нових музичних цінностей, які б відповідали ідеям радянської революційної суспільності, а також організація всіх музично-творчих сил, які працюють в УСРР. Одною з метод роботи м-ні є колективна сім'я творів своїх членів і тих, хто до неї звертається. Це дає змогу строго відбирати музичні твори, що мають соціально-революційне значіння в справі музичного виховання робітничо-селянських мас.

Вся робота, що її передбачається надалі, визначається в першу чергу цими завданнями майстерні. Роботу, переведену майстернею за час існування, можна розподілити по таких напрямках: творча робота, концертно-показова, заходи до виявлення нових творчих сил, організаційна робота, консультація для композиторів периферії. По лінії творчої роботи — на загальних зборах майстерні пророблено біля 100 творів членів майстерні. З частини цих творів було складено 2 збірники («Шевченківський» та «Піонерський»), які зараз друкуються. По лінії концертно-показової роботи — переведено низку закритих і відкритих концертів, де демонструвалось твори членів майстерні й інших композиторів. По лінії виявлення творчих

¹) Див. фото на обкладинці.

сил — розглянено твори й дано рецензії на твори товаришів, що працюють поза майстернею, а також втягнуто в справу творення укр. музики кілька нових композиторів. Що до організаційної роботи, то вона велася в напрямку шукання метод роботи.

Зараз до складу композиторської майстерні входять мало не всі харківські композитори. Бюро майстерні — С. Дримцов, Ф. Богданів, Д. Клебанів, Л. Лісовський, В. Борисів (представник в ЦП ВУТОРМ'у) і члени майстерні: П. Козицький, М. Коляда, О. Дзбанівський, О. Дашевський, О. Стеблянко, В. Барабашов, Павлович, К. Богу-

славський, В. Ступницький, З. Заграничний, Файнтух, Б. Новосадський, Драненко, Ю. Мейтис, О. Берндт та Рибальченко.

Нині майстерня зміцніла і кількістю і якістю своєї продукції, що і є її певними досягненнями і свідчить про активність та життєвість організації. Підтверджує це і той факт, що за останні 2 роки продукція і число виданих різними видавництвами творів членів майстерні та виконання їх в симфонічних, камерних, учбово-показових концертах та радіо-концертах незрівняно зросло.

Федір Богданів

ПРОСОВУЄМО МУЗИКУ В МАСИ

(Праця Ніженської окр. капели)

Повесні ц. р. Окрполітосвіта спільно з ОРПС'ом перевела кампанію охоплення концертами окр. капели профспілкових мас м. Ніжена для популяризації завдань та роботи капели, втягнення до складу капели робітників, а також утворення музичних та хорових гуртків по роб. клубах.

Як наслідок цих концертів маєм о початок роботи хоргуртка та оркестри народних інструментів в клубі Харчосмак. Заворушились будівельники. Клуб радторгслужбовців скаржиться на брак коштів, але намагається утворити теж хоргурток.

Надалі концерти по клубах капела має робити періодично, а зараз дала концерти по школах м. Ніжена, щоб зацікавити й шкільну масу та підняти інтерес до поліпшення муз. співочої справи.

Потреба в музично-художній роботі у нас велика, а задовольнити її нема змоги за браком потрібних приміщень. Театру в Ніжені немає й ма-

сова художня робота переводиться в приміщенні, розрахованому на 200—250 місць.

Цікаво відзначити факти з роботи окр. капели. 26 грудня ц. р. окрполітосвіта відрядила капелу до БУПР'у для виступу з концертом; співачки капели справили надзвичайне враження

на в'язнів і представник в'язнів від імені всіх ув'язнених подякував капелу, зауваживши, що «такі концерти в БУПР'у значно корисніші за концерти в колишніх палацах перед ситими „буржуа“, а один з в'язнів присвятив капелі вірша».

Другий епізод: після концерту в сільбуді на Фрунзівці (околиця Ніжена) селяни в газеті „Нове Село“ подякували капелу, кажучи: „Віками не чули таких співів, а от при рад- владі довелося почути“. Після 2 концертів капели в сільбуді утворився хоргурток, що вже працює під кер. Кузьменка. Оці факти з життя капели якнайкраще доводять корисність і потрібність роботи капели.

Ф. П.



3 МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ КРЕМЕНЧУЧЧИНИ

„День музики“ через переведення різних свят та кампаній Кременчуцька філія ВУТОРМ'у перевела лише в квітні. Брали участь: капела ім. Лисенка (кер. В. Гоца), кобзарський гурток (кер. К. Чернишова), учители музпрофшколи та хор 2-ої трудової школи (кер. Роменський). В цей день громадські заклади м. Кременчука показали суспільству свої досягнення, здобуті протягом року. Про успіх „Дня музики“ в аудиторії свідчили ширі оплески й вимоги повторення тої чи іншої речі.

Святкування 10-тирічного ювілею окр. капели ім. Лисенка відбулося в травні б. р. за участю представників партійних, професійних та громадських організацій.

Відкриваючи урочисте засідання старший інспектор ОНО тов. Гоца підкреслив, що капела є цінна організація в справі будівництва пролетарського мистецтва.

Після урочистого засідання відбувся концерт капели та кобзарського гуртка. Враження від концерту гарні

І. К.

БІБЛІОГРАФІЯ й ФОТОГРАФІЯ

„Вопросы музыки в школе“. Сборник статей под редакцией Игоря Глебова. Изд. Брокгауз-Ефрон. 284 стр. Цена 1 руб. 60 коп.

Зміна в установі й методах роботи трудової школи спричинилася до зміни змісту й метод музичної роботи в ній. І хоч по великих культурних центрах та на місцях пророблено й провадиться величезну роботу в цьому напрямку, однак єдиної лінії в музично-педагогічній роботі досі не вироблено, і кожному муз. робітничої школи доводиться вирішувати всі, іноді надто складні питання на підставі власного досвіду й розсуду. Так, за останній час великої ваги почали надавати питання про слухання музики, як діяльному чинникові у справі музичного виховання дитини. Проте, це нове й важливе питання ще зовсім не освітлене. Не менш потребує освітлення й питання про місце та ролі музичного виховання при комплексній системі навчання. Таким чином ціла низка питань потребує обміну досвідом, обговорення цього досвіду і встановлення певної лінії в цій роботі. Збірник статей за редакцією І. Глебова, у складанні якого брали участь такі авторитетні музиканти й педагоги, як Ковалі, Малько, Гродзенська, Миконосоцький, Гінзбург та сам редактор, є першою працею з методики музичної роботи в школі повоєнних років.

Уміщено в книзі статті установчого характеру про місце й ролі музики в сучасній школі, про організацію навчання музики, про хоровий спів у школі, про диригування як педагогічну функцію, про слухання музики, про розвиток музично-творчих здібностей дітей, про хорову грамоту, шкільні музичні екскурсії, комплексну систему навчання й музичного виховання, музичні виставки, про збірники дитячих пісень то-що. Отже книжка дуже багата що до кількості порушених у ній справ і не менш цінна що до якості освітлення цих питань. Дуже цінний своїм змістом є стаття І. Глебова „Аналіз поняття художественного в отношении преподавания музыки в трудовой школе“ та „Организация преподавания музыки в общеобразовательной школе“. Перша стаття говорить про актуальні питання практики роботи в школі—матеріал для проробки. Друга стаття накреслює цілу схему організації в школі роботи по музиці. Статті Миконосоцького „Певческая грамота“ і Чернова „К вопросу о методике музыкальной грамоты в трудовой школе“, говорячи в одній і тій

самій справі (теоретичні висновки на підставі ознайомлення дітей з музичним матеріалом та набуття слухових навичок) подають різні шляхи переведення цієї роботи. Редакція цілком слушно зауважує, що оскільки руйнування старих традицій та метод музичної роботи в школі ще не підсумовано, обидві статті мають право бути вміщеними в збірничковій. Звідси бачимо, що деякі питання освітлено з різних боків. Загалом книжка заслуговує на повну увагу всіх учителів музики по трудшколах.

Ін

Б. О. БРОЖ — „Начальная школа скрипичной игры“. Госиздат, Москва, 1928 г., М. 49 стр., ціна 2 руб.

В момент пильних шукань правильних шляхів і метод скрипичної педагогіки в нашій убогій скрипичній літературі ця нова праця Брока є цінний вклад. Праця педагога значно полегшується тим, що за основу цієї школи автор узяв полутонову систему проф. О. Шевчина, що дає можливість розвивати в учнів з самого початку чисту інтонацію, без якої не можна зробити добрим скрипачем. Матеріал у цій школі подається систематично з поступовим ознайомленням з ритмікою і з штрихами смичка, а в мелодіях уперше на Україні подано народні українські теми з збірок Лисенка, Коношенка й інші, у різних тональностях, ритмах і штрихах біля 28 номерів.

Початкова школа Брока знайомить учня і з елементарною теорією. Цю школу учень може вивчати лише за допомогою досвідченого педагога-скрипача. Для аматорів-самоуків ця школа майже непридатна, бо найважливіше для них питання, як тримати скрипку й смичок, про постановку аського тулуба майже не висвітлено, а що й сказано, то дуже коротко. Гадасмо, що в другому виданні що значну прогалину автор виправить і зробить школу корисною не тільки для класів скрипичної гри музпрофшкіл, технікумів, але й для аматорів-самоуків. Ціна її, порівняно з школою Шевчина ор. 6, невелика, всього 2 крб. Нотодрук, за деякими винятками, задовільний, треба відзначити, що текст цієї школи, вперше на Україні, подано українською й російською мовами, що вигідно відрізняє цю школу від інших.

І. Букінін

Стежте за новинами музичної літератури, читайте, вивчайте—без цього не будете добрими музикантами.

МУЗИЧНІ РОЗВАГИ

ЯК САМОМУ ЗРОБИТИ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ

Ця стаття має дати вам веселу забавку: самому змайструвати кілька інструментів. Звичайно, ці інструменти звучатимуть гірше за інструменти фабричні, але... ви зробите їх цілком самостійно. Коли у вас є досить терпіння, здібності, то ви навіть самі здивуетесь за наслідків своєї роботи. Зробити ці інструменти можна без особливих витрат. У вас вдома знайдеться майже все, що потрібно для цього. Духові інструменти найзручніші, то й почнемо з них.

ФЛЕЙТА

Для флейти потрібний перш за все аркуш доброго товстого паперу або краще картону тонкого та дві гарних корки (пробки).

Від паперу чи картону відкрайте шматок біля 2-х футів ($\frac{1}{2}$ арш.) завдовжки й 9 дюймів завширшки. Тоді візьміть круглу рівну палку $\frac{1}{2}$ дюйма в діаметрі, покладіть його по довжині паперу, нагорніть шільно папер на палку, щоб вийшла довга рурка. Накрутивши, вільний краєчок намастіть пастою, приклейте й пригладьте обертанням в напрямі від центру до кінців палки.

Проклеювати треба добрим клеєм край в $\frac{1}{2}$, 2 дюйма завширшки. Коли край все-таки відстає, то доведеться шільно й рівномірно обкрутити папір мотузкою.

Перед тим, як робити дірочки, слід дати рурці висохнути, а тоді зняти з палки.

Знявши рурку з палки в обидва кінці, вклейте корки того ж діаметру, що й палка, на яку накручували папір. Тоді візьміть гострий гвіздох і, розпікши його до червоного, пропаліть ним на рурці на відстані 4-х дюймів від кінця дірку.

Не натискайте дуже, бо пропаліть надто широку дірку, і дайте зробити дірочку з одного боку, не давши пройти вістрю наскрізь. Дірочку треба пропалити рівномірно й настільки, щоб проліз мизинець.



От флейта й готова. На ній вже можна грати. Але як?

Притисніть флейту під спідню губу так, щоб відтулина прийшлася під самий ніс. Тепер дмійте у відтулину, й секунди через три ви навчитеся видобувати з флейти мелодійні звуки.

Але треба примусити її звучати на різних тонах. Для цього треба проробити ще кілька дірочок з того ж боку. Ці дірочки повинні бути менші за першу, краще всього діаметром у звичайний круглий олівець. Пропалюйте їх одну за одною й по одній лінії й що-разу грайте, затуляючи й відтуляючи всі дірочки по черзі. Коли пропалити дірочку, а належного тону гми не дістали, тоді дірочку треба заклейти папером і робити другу, ближче або даліше.

До-ре

ВІДПОВІДІ НА ЗАПИТАННЯ З № 5 (кінець)

42. Мугацією звється переміна голосу у підлітків, коли настає половина зрілості (див. ст. П. Кравцова в № 5).
43. Музику гімну „Вічний Революціонер“ написав укр. композитор М. Лисенко на слова укр. письменника Ів. Франка.
44. М. Лисенко дістав музичну освіту в німецькій консерваторії у м. Липському (Лайпцігу), а тоді в російського композитора й теоретика Римського-Корсакова в Петербурзі.
45. ВУТОРМ є скорочена назва „Всеукраїнське Товариство Революційних Музик“ (раніше це Т-во мало назву „Всеукраїнське Музичне Товариство ім. Леонтовича“) (див. передову й звіт про з'їзд цього Т-ва в № 3—4).
46. Найвидатнішим з старовинних композиторів українців до Лисенківської доби був музика-теоретик **Микола Дилецький** (нар. 1630 р. у Києві, вчився у Вільні), що склав першого підручника з теорії музики. Пізніше славилися: **Дмитро Бортнянський** (1751—1825), його сучасник **Максим Безезовський** (1745—1774 вчився в Київській Академії, тоді попав у придворну капелу й був посланий до Італії в науку до відомого теоретика Мартіні) і **Артем Ведель** нар. в Києві 1767р., вчився в Київській Академії, давав директором капели у Москві; рік смерті 1808.

- Пізніше йдуть композитори-дилетанти **Семен Артемівський** (1813—1874, з Черкащини), автор „Запорожця за Дунаєм“, **Петро Ніщинський** (1832—1896), автор „Вечорниць“, **Микола Ареас** (народ. 1852 р. в Миколаїві), автор оп. „Катерина“, **Владислав Заремба**, **Бонк-вський**, **Коціпинський**, **Малашинський**. Роки життя цих композиторів збігаються з роками життя Лисенки, але по значінню творчості ці композитори належать до передлисенківської доби, бо тільки Лисенко поклав початок новій українській музиці.
47. Камерною (камера—кімната) музикою звуть серйозну музику, призначену на невелике число виконавців: тріо, квартет, квінтет, сонати для одного ф.-п. або з якимось інструментом, а також романси, дуети і ін. сольні п'єси без оркестри й ін.
 48. З білоруських композиторів треба вказати Прохорова, Теравського й Никольського, твори яких виконуються нашими капелами.
 49. Жан-Батіст Вільйома—видатний старовинний французький майстер скрипок (1798—1875 р. р.); він винайшов машину для виробу струн.
 50. Andante (анданте)—музичний термін для визначення темпу, значить—помірно; вживається і в значінні назви частини симфонії й іншого якогось кількочастинного твору.

ПОЯСНЕННЯ ДО МАЛЮНКА-ШАРЖУ

в № 6

Малюнок весь складено з різних музичних знаків, а саме: плече ліве—*crescendo*, праве—*diminuendo*; шия—частина такту; гудзики—домажорний тривзвук; в ключі соль, на грудах—дубль-діз; підборіддя й очі—фермати; щокни, брови й нижня губа—ліги; вухо ліве—басовий ключ, праве— $\frac{1}{4}$; верхня губа й зуби—початок нотного стану; ніс—ключ до⁴ й знак динаміки; зморшки: на лобі—фігурні дужки, на скронях та під очима—знаки динаміки, коло

рота—паєза в $\frac{1}{8}$ (праворуч) та знак форте (ліворуч); пенсне праворуч—ціла нота, ліворуч—половинна нота, дужка на пенсне—пряма скоба для визначення вольти або дублів то-що; шнурок—знак арпеджіо, волосся (зліва направо): знак мецо-форте, бемоль, скрипковий ключ, діз, піано, паєза $\frac{1}{4}$, знак трелі, чвертна нота, восьма нота, чвертна нота, знак групето, бекар, знак надзвипи педаля, одпустити педаля, сфорцандо, паєза $\frac{1}{16}$.

ВІДПОВІДІ НА П'ЯТЬ ЗАВДАНЬ-ЗАПИТАНЬ

з № 6

1. Малюнок ключа соль (скрипковий) походить з латинської літери g (же), що певно вимовляється нота соль, а ключ фа (басовий)—з латинської літери f (еф).

2. Мелодію написано в тональності ля-мажор, особливості її та, що в ній ніде немає тоніки, цеб-то першого ступня гамі ля-мажор.

3. Гармонію з гармонікою.

4. Пояснюється це історично: терції й сексти в древніх ладах звучали різко й фальшиво, а тому ще Піфагор (древній грецький філософ) встановив, що сексти й терції є дисонанси,

а квінти й октави—консонанси. Далі в міру зміни музичного ладу в той, що його маємо в форто-п'яні, терції й сексти погано перетворилися в консонанси, але з ними залишилась і дотепер назва „недосконалих“ консонансів; а квінти й октави виділили в групу „досконалих“ консонансів, придатних до всякого ладу.

5. Перший діз являється на ноті фа, на ній же являється і останній бемоль, перший бемоль являється на ноті си, на цій же ноті являється останній діз.

НАШЕ ЛИСТУВАННЯ

Гр. Малинці (село Кононівка на Прилуччині). Підручника гармонії українською мовою немає. Такого підручника (переклад підручника Римського-Корсакова) має видати в 1928-29 році Державне Вид-во України.

О. Олександрович (Хотимиськ на Курщині). З підручників по всесвітній історії музики є такі: 1. Браудо „Всеобщая история музыки“. Вид. ГИЗ РСФСР, Ленінград, 1922 р. 3 томи. Ціна на них не визначена, але значно знижена, як на давні видання.

2. Л. Сабанєєв „Всеобщая история музыки“. Видав. „Работник Просвещения“, Москва, 1925 р. ціна 2 крб. 50 коп. 3. С. Чемоданов „История музыки в связи с общим развитием“ вид. „КМПУ“, Київ, 1927 р., ціна 2 крб. З історії української музики прочитайте „Історію“ М. Грінченка, вид. „Гроно“, 1922 рік.

Ю. Черняєву (Лозова-Павлівка). Культвідділ Харк. Окр. Ради Проф. Спілок друкує у ви-

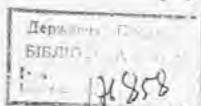
давництві „Український Робітник“ близько десяти творів (партитури) на українські народні мелодії для духової оркестри, серед яких: уривки з сюїти П. Козицького „Козак Голота“, „Фантазія на українські теми“ Драненка, „Сюїта з пісень Леонтовича“ розробка Габера і інш. твори, що з успіхом виконувались в Харкові. Крім того ДВУ в наступному бюджетовому році передбачає видати низку творів для духовних оркестр, оркестр народних інструментів та кобзарських капел.

Виписувати партитури видання ХОРПС'у можна через редакцію, або безпосередньо через Муз. Бюро Культвідділу ХОРПС'у: Харків, Палац Праці.

Всім, хто написав в анкеті, що не читає відділу „Музичні розваги“. Дуже схвально робите для себе, бо редакція певна, що, читаючи, ви знали б багато цікавого і вам потрібного, чого не знаєте.

Відповідальний редактор М. Христовий

Колерія: П. Козицький—заст. редактора; Н. Рабічев—представник к/в ВУРПС'у; О. Філіпов—представник ЦК ЛКСМУ; Ю. Ткаченко—відп. секретар.



**ПЕРЕДПЛАЧУЙТЕ ЄДИНИЙ В УСРР МІСЯЧНИК
МАСОВОЇ МУЗИЧНОЇ РОБОТИ**

„МУЗИКА—МАСАМ“

(видання в-ва „Радянське Село“)

Орган УПО НКО, Всеукр. Т-ва Революційних Музик (ВУТОРМ), ВУРПС та ЦК ЛКСМУ

Журнал освітлює з марксистського погляду питання музичної науки, музично-громадського життя й музичного мистецтва України, СРСР та закордоном, широко відкриває свої сторінки для обміну думками й досвідом своїх читачів, дає поради в справах самоосвіти, організації масової музичної роботи (з хором, оркестром, музгуртком то-що), в справах репертуару, музичної гігієни, писання музичних дописів й містить рецензії на нові музичні твори й книжки з музики.

Журнал виходить раз на місяць.

Протягом року журнал дає 24 додатки (ніде надруковані музичні твори кращих сучасних композиторів):

7 хорів, 4 романси, 4 твори для духової оркестри, 3 для оркестри народних інструментів.

2 твори для кобзарської капели, 2 для струнного та 2 для вокального ансамблів.

Крім того ноти подаватиметься і в тексті.

кожний річний передплатник, що внесе передплату сповна, дістає право купувати через редакцію: 1) всі музичні видання українських видавництв за знижкою в 20 відс., а видання Всеукр. Т-ва Рев. Музик (ВУТОРМ)—за знижкою в 30 відсот., 2) музичні інструменти за знижкою в 5 відсотки.

Харків, Пушкінська вул. № 24, „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“.

Умови передплати див. нижче.

ВИДАВНИЦТВО

„РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“

Приймається передплату на такі видання:

„СЕЛЯНКА УКРАЇНИ“ — двохижневий громадсько-політичний і літературно-науковий ілюстрований журнал Центрального Відділу Робітництв та Селянок ЦК КП(б)У.

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ: На 1 рік—3 карб. || На 3 міс.—75 коп.
„ 6 міс.—1 „ 50 коп. „ 1 „—25 „ (2 №№)

„СІЛЬСЬКИЙ ТЕАТР“ — журналь-місячник художньої роботи на селі.

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ: На 1 рік—3 карб. || На 3 міс.—80 коп.
„ 6 міс.—1 „ 50 коп. „ 1 „—30 „

„МОЛОДНЯК“ — літературно-мистецький та громадсько-політичний журнал-місячник, орган ЦК ЛКСМУ.

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ: На 1 рік—4 карб. || На 3 міс.—1 карб. 10 коп.
„ 6 міс.—2 „ 50 коп. „ 1 міс.—40 „

„МУЗИКА—МАСАМ“ — місячник масової музичної роботи, орган Відділу Мистецтв УПО НКО, Всеукр. Т-ва Революційних Музик, ВУРПСу та ЦК ЛКСМУ.

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ: На 1 рік—3 карб. || На 3 міс.—85 коп.
„ 6 міс.—1 „ 60 коп. „ 1 „—30 „

„ЧЕРВОНА ПРЕСА“ — місячник Відділу Преси ЦК КП(б)У та ЦБ і Харківського Бюро СРП.

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ: На 1 рік—6 карб. || На 3 міс.—1 карб. 50 коп.
„ 6 міс.—3 „ 50 коп. „ 1 міс.—50 „

Передплату на журнали, що виходять у видавництві „Рад. Село“, можна здавати до кожної поштової установи, районним або сільським уповноваженим вид-ва, сільпоспо-шам, учителям, секретарям сільрад, або надсилати безпосередньо до видавництва на адресу: Харків, Пушкінська вул., № 24, В-во „Радянське Село“.